ИСКУССТВО КИНО

5
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
МАЙ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Р. Фатуев. Дочь степей 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Тарасенков. За жизненную правду 46
Н. Томан. О сюжетах приключенческих произведений 65

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Н. Крючков. Действительность и схема 73
И. Исаков. Об исторической достоверности и художественной правде 76

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

К. Парамонова. Жизненность и простота 87
Д. Щербаков. Видовой фильм 94
Н. Лебедев. К вопросу о дальнейшем развитии научной кинематографии 99

ЗА РУБЕЖОМ

М. Пуйманова. Современное чехословацкое киноискусство 109
П. Московский. Советские фильмы за рубежом . . . 116

На обложке — кадр из фильма «Возвращение Василия Бортникова»

«ИСКУССТВО»
Москва 1953

Роман ФАТУЕВ

Дочь степей

Солнце за горизонтом. Косые лучи осветили безоблачное небо.

Земля лежит серая, словно осыпанная пеплом. Куда ни посмотри, всюду беспредельная ширь, бескрайный простор.

Юрта. Она стоит, освещенная лучами солнца, твердо, непоколебимо, похожая на шлем древнего витязя. Багровый блик затрепетал на ее конусе. Второй... Третий...

В юрте на цветастой кошме, поджав ноги, сидит глава рода Актанбай. Редкая, клочковатая борода спутана. Во взгляде — настороженность, страх. Медленно и сонно, как слепой беркут, Актанбай поворачивает голову:

— Пить!

Из глубины юрты показывается Тайбала — первая его жена. Держа обеими руками аяк, подает Актанбаю. Актанбай долго и жадно пьет. Не глядя, ставит аяк в ногах.

— Кто хозяин степей?.. Кто старший среди старших? — Актанбай! Чья отара больше всех? — Актанбая! — вытирая рукавом халата толстые губы, говорит он. — Так почему же Актанбай должен скрываться в дальних степях?

Спазма перехватывает ему горло, и он мнет и комкает на груди халат.

— Э-х, тесной для Актанбая стала земля! Большевики всюду, по всей степи! — короткие, толстые пальцы бегают по складкам халата, голос падает до хрипоты. — Но Актанбай еще жив! А пока жив — ни своих овец, ни своих коней не отдаст Советам!..

— Долго будешь думать, отец, поздно будет решать, — раздается мужской голос.

На противоположной стороне юрты в той же позе, что и Актанбай, сидит его сын Алимхан. Взгляд его черных, злых глаз мрачен и неподвижен.

— Надо уходить за хребет! Спасать отары, табуны! Уйти туда, где нет Бектаса, где нет никого из тех, кто щелкает зубами на наших овец. Уйти, пока не поздно!

— Но как уйти? — замечает Актанбай приглушенным голосом, словно боясь, что кто-нибудь может их услышать. — У них на всех перевалах верные люди. Кто проведет отары, табуны?

— Малбагар знает путь.

— Разве Малбагар согласится? — спокойно и негромко спрашивает Тайбала, оставаясь в тени.

— Согласится! — восклицает Алимхан. — Отдай ему Нуржамал, пусть берет себе в жены.

Консультанты С. Муканов, Ф. Сацыперов.

— Отдать Нуржамал? — обрывает Актанбай и губы его кривятся. — Для того я растил ее, кормил, одевал, чтобы отдать какому-то чабану?..

— Лучше один волос потерять, чем всю бороду, — словно про себя, нараспев говорит Тайбала.

— И лучше потерять бороду, чем голову! — подхватывает Алимхан и, продолжая свою мысль, заканчивает: — Ну, а взамен потребуй калым. Какой калым, сам знаешь...

Актанбай молчит. И вдруг встает, выпрямляется. В юрте он кажется особенно большим, неповоротливым.

— Одень Нуржамал в хорошее платье... Пошли за Малбагаром.

Впервые каменное лицо Тайбалы оживает, на нем появляется что-то отдаленно напоминающее улыбку: кривится рот, суживаются глаза.

Актанбай ногой давит стоящий на кошме аяк. Он с хрустом разлетается в щепки. По кошме, пенясь, растекается белая лужа.

У входа в Большую юрту Актанбая — Нуржамал. Стройная, невысокого роста, в том неопределенном возрасте, когда нельзя сказать, подросток это или девушка. У нее смуглое лицо с ясно проступающим румянцем, тяжелые косы, красивые глаза, печальные и сосредоточенные. Одета она в белое платье и бархатный камзол, шитый золотыми нитями. В ушах серебряные серьги с большими подвесками, на голове кунья шапочка.

Неподалеку, положив квадратную морду на вытянутые лапы, дремлет пес Сункар. Он стар и худ, ребра вырисовываются на его впалых боках, покрытых бурой шерстью.

Нуржамал с тревогой смотрит на вход в юрту.

В юрте среди горы тюфяков и подушек сидит важный и торжественный Актанбай. Напротив — Алимхан и принаряженный Малбагар, плечами и ростом подстать хозяину.

— Слово мое твердо, — с преувеличенной значительностью начинает Актанбай.— Дело теперь за тобой, Малбагар. Твой отец Тайбагар верно служил мне. Служишь и ты. Ничего не скажу, служишь хорошо, — он похлопывает Малбагара по колену, стараясь говорить как можно мягче и добродушнее. — Подошло время, и вот — женишься! Что ж, я не против... Прочил Нуржамал себе в жены, да уж если дал слово, хочу его сдержать. Только боюсь, хватит ли у тебя на калым?

— Возьмите, ата, всех моих овец! — с готовностью предлагает Малбагар.

— А много ли их у тебя? — в голосе Актанбая ирония.

— Всех, что заработал.

— Мало, Малбагар, мало! — косится Актанбай. — За такую девушку, как Нуржамал, разве такой калым нужен, а?

Нуржамал, заслышав свое имя, настораживается. Заглядывает внутрь юрты. Прислушивается к торгу.

— Не отдам Нуржамал! — говорит Актанбай. — Плохой калым даешь.

— Возьмите еще коня, — отвечает Малбагар, — если ваш табун мал.

— А руки у тебя остались? А голова у тебя есть? Ой-бой, у тебя есть еще, чем платить! Ты богат, Малбагар. Пять лет еще мне послужишь...

— Еще пять?! Разве Нуржамал ваша дочь? Она перешла к вам от Хакима...

— Зачем затевать спор? — вмешивается в разговор Алимхан. — О деле надо говорить.

— Не хочешь, — замечает Актанбай, будто не слыша Алимхана, — Нуржамал станет моей третьей женой.

— Пять лет... пять лет...— как бы про себя повторяет Малбагар и, вдруг приняв решение, говорит: — Хорошо, ата, пусть будет по-вашему!

Нуржамал порывисто закрывает отверстие в юрте. Она вся съежилась, растерянный взгляд ее блуждает по сторонам и не может ни на чем остановиться. Вот он падает на стоящих у коновязи коней. У Нуржамал созревает решение — бежать. Обходит коней, придирчиво и строго выбирая себе самого сильного. Привычным движением прилаживает на нем седло. И тут вспоминает — на ней надето все чужое.

— Ничего мне не надо! — срывает с себя камзол, шапочку, серьги, бросает на землю.— Возьми себе, Актанбай, ты жадный, тебе все нужно! — движения ее быстры, голос упал до шопота.

Взлетает в седло, крепко натянув повод, заставляет коня итти медленным шагом. Послушный конь, угадывая ее желание, идет тихо, как бы крадучись. Миновав юрты, Нуржамал обжигает коня плетью.

Из юрты выходит Актанбай. Лицо его расплылось в широкой улыбке — он доволен. За ним — Алимхан и Малбагар, чем-то озабоченный.

— Нуржамал!.. Нуржамал!.. — зовет Актанбай, и улыбка сходит с его лица.— Куда девалась эта девчонка?

— Взгляните, ата, что там такое? — Малбагар указывает на лежащие на земле вещи.

Актанбай тупо глядит на них, не в силах осознать, что случилось.

— Убежала! — вдруг взвизгивает он каким-то бабьим голосом. — Вернуть!..

— Отец, — останавливает его Алимхан, — надо уходить за хребет. Время не ждет...

— Далеко ей не уйти! — отмахивается Актанбай.

Со всех сторон сбегаются люди.

— Что стоите? На коней! В погоню! — опережая Актанбая, приказывает табунщикам Алимхан.

Трое табунщиков вскакивают в седла. Подняв коней на дыбы, бросают их прямо на людей. Все в испуге шарахаются в сторону. Малбагар, не вдевая ноги в стремя, тоже вскакивает в седло. Но Алимхан хватает повод его коня:

— Останься!

Скачет Нуржамал, припав к холке коня. Бежит по конскому следу пес Сункар. Запаленный конь сбивается с шага, хрипит. И Сункару трудно бежать. Он оступается на рытвинах, проваливается в норы.

Конь совсем выбился из сил. Нуржамал ласково гладит его по шее:

— Теперь мы далеко. Актанбаю нас не догнать!

Конь ржет протяжно и сильно. И, как бы в ответ ему, раздается лай. Нуржамал оборачивается:

— Сункар! Верный мой Сункар! Уф, как ты устал! Ну, отдышись! — Вдруг, насторожившись, она вслушивается.

Отдаленный конский топот. Нуржамал, изменившись в лице, трижды вытягивает коня плетью. Конь с новой силой рванулся вперед.

Табунщики с трех сторон окружили Нуржамал. Но она продолжает мчаться, подгоняя коня. Полудетское лицо искажено страхом, в глазах отчаянье, губы плотно сжаты.

Вот один из табунщиков обошел ее сбоку.

— Стой! Остановись! — кричит он, подняв высоко над головой соил. — Тебе не уйти! Стой, говорю!..

Не обращая внимания на слова табунщика, Нуржамал продолжает скакать. Табунщик заставляет своего коня сделать несколько больших скачков. Ловко взмахнув соилом, набрасывает его петлю на шею коня Нуржамал. Конь, высоко запрокинув морду, останавливается. Нуржамал, не удержавшись в седле, ничком падает на землю.

— Э, что задумала — бежать! — с упреком говорит табунщик. — Глупая ты, глупая! Где скроешься от Актанбая? Куда убежишь? Вставай! — он легонько касается соилом неподвижно лежащей Нуржамал.

Подходят двое других табунщиков.

— Верно, ушиблась? — замечает один из них, участливо наклоняясь над Нуржамал. Отстранив соил, он помогает ей приподняться.

— Лучше убейте меня, только не возвращайте назад, к Актанбаю! — стоя на коленях, молит Нуржамал. — Дядя Дауылбай, убейте меня!

— Ишь чего захотела! — кривится Дауылбай.

Нуржамал умоляюще обводит глазами двух других табунщиков. Но они, опустив головы, молчат.

— Не вернусь! Не поеду! — кричит Нуржамал, вскакивая на ноги и порываясь бежать.

— Взять девчонку! Привязать к седлу! — приказывает Дауылбай.

Аул Актанбая. Возле Большой юрты толпятся люди, выжидающе глядя вдаль. Грозный Актанбай стоит в окружении своих родичей. Чуть поодаль Тайбала и вторая жена Актанбая — Куандык, Алимхан и рядом с ним Малбагар с домброй в руках.

— Верь мне, Малбагар, будет Нуржамал твоей,— продолжая начатый разговор, негромко говорит Алимхан. — Некуда ей скрыться... Хочешь, отец вернет тебе твоих овец? Помоги только в одном деле. Ты водил отары через Синцзяньские горы. Проведи еще раз...

Малбагар, думая о чем-то своем, словно не слышит Алимхана. Алимхан, с опаской поглядывая на него, хочет сказать еще что-то, но раздаются крики:

— Едут!.. Смотрите, вон они!..

Всадники медленно приближаются к Большой юрте. На коне — связанная Нуржамал. Ей трудно держаться в седле, она склонилась на шею коня. Черные разметавшиеся косы спутались с его гривой. Вот-вот, кажется, она потеряет равновесие и упадет.

Люди выжидающе притихли.

Актанбай, как бы испытывая терпение всех, молчит, играя плетью. Затем, поведя бровью, подает знак отвязать Нуржамал.

— Подойди, несчастная, — шопотом говорит он, но так, что каждое его слово отчетливо слышно. — Ближе, ближе... сюда! Встань здесь.

Нуржамал медленно, с опаской подходит к Актанбаю.

— Ты думала, несчастная, от Актанбая можно скрыться? Я под землей бы нашел тебя! — и вдруг, издав злобный выкрик, хватает Нуржамал за волосы и сильным рывком отбрасывает к ногам Малбагара. — На, бери эту змею!

Над распластанной Нуржамал со свистом взлетает плеть.

— Не тронь! — Малбагар на взмахе хватает руку Актанбая. — Теперь она принадлежит мне!

Актанбай в ярости сплевывает густую слюну.

— Вымазать сажей и привязать к повозке! — и, направляясь размеренным, грузным шагом к юрте, отдает приказание: — Начинайте откочевку!

И сразу весь аул приходит в движение.

В далекой степи движутся отары и табуны Актанбая. Им нет счета, нет конца. Там и сям чабаны. Они гонят скот, громко гикая и перекликаясь гортанными голосами.

Впереди на белом густогривом коне Актанбай, за ним — Тайбала и Куандык в легком, развевающемся платке. Позади — Алимхан с винтовкой поперек седла. Замыкая шествие, движется скрипучая повозка, сколоченная из грубо отесанных досок. В нее впряжена ребристая, черной

масти корова. Повозка доверху наполнена хозяйственными вещами: закопченными казанами, медными тазами, железными щипцами. За повозкой, низко опустив голову, идет босая Нуржамал. На ней рваное платье, лицо вымазано сажей, руки связаны веревкой, конец которой привязан к задней перекладине повозки. Рядом шагает Малбагар, ведя на поводу коня.

— Малбагар, Малбагар, — шепчет обескровленными губами Нуржамал, — сжалься надо мною... отвяжи меня... Я уйду в степь... Ради моего отца отпусти! Ты был его другом... Вспомни, как он спас тебе жизнь...

Речь Нуржамал отрывиста, путанна. Она говорит прерывающимся, жарким шопотом, то и дело с надеждой посматривая на Малбагара. Он ничего не отвечает, словно не слышит. Рядом с маленькой, хрупкой Нуржамал Малбагар кажется особенно огромным, неповоротливым, и этот контраст усиливается еще его походкой, медленной и тяжелой, как у медведя.

— Нет в живых моего отца и некому защитить меня... — стараясь растрогать Малбагара, продолжает Нуржамал.

По ее щекам катятся слезы, но руки ее связаны, и она не может их вытереть. Спутанные волосы закрывают ей лоб, плечи. Глотая слезы, она настойчиво убеждает Малбагара, то возвышая голос, то переходя на чуть слышный шопот:

— Малбагар! Ты слышишь, что я говорю?.. Я не буду твоей женой... Пусть лучше умру в степи!

Некоторое время они идут молча.

Надвигаются сумерки. Долину поглощает мрак.

Малбагар, оглядевшись вокруг, подходит к Нуржамал и развязывает ей руки.

— Уходи! — сдавленным голосом говорит он, закрыв лицо рукой и отвернувшись. — Скорей уходи!

Нуржамал, словно не веря своему счастью, в нерешительности останавливается. Вопрошающе смотрит на Малбагара. Но он уже зашагал дальше...

Нуржамал срывается с места и бежит назад. За ней следом — Сункар.

Затерянная среди бескрайного простора, устало бредет Нуржамал. Сункар понуро тащится позади.

По горизонту плывет мираж, смутный, неясный: это город с высокими тополями, с причудливыми зданиями, с тонкими шпилями, устремленными в небо.

— Сункар! — остановившись, подзывает Нуржамал собаку. — Собери силы — теперь совсем близко!

Но мираж, расплываясь, тает.

Пески. Палит солнце.

И снова бредет Нуржамал. Щеки у нее ввалились, глаза воспалены, губы потрескались. Платье серо от пыли.

На пути большой гладкий камень — одинокое надгробие погибшему в степи путнику. Камень обвивает боялыш — жесткий кустарник с мелкими, как иглы, листьями. Запутавшись в его отростках, Нуржамал падает. Сункар с жалобным визгом бросается к ней.

На косое взгорье взметнулся всадник. Без повода, только наклоном корпуса круто поворачивает коня. Маленькое безбородое лицо всадника не определяет его возраста.

Пока он зорко осматривает степь, на холм въезжает женщина в широкополой войлочной шляпе. Женщина держится в седле неуверенно, видно, езда верхом для нее непривычна.

— Ну как, Максут, что-нибудь видно?

— Степь видно...

— А когда же аул, скоро?

— Может, скоро, может, долго... Сегодня аул здесь, завтра там. Аулы не стоят на месте. Куда овцы пошли, там и аул.

— А когда в Кум-Тас приедем?

— Может, завтра, может, послезавтра... — Максут, запрокинув лицо, глядит на небо.— Туча... ветер... Плохо в степи будет, начальник.

— Почему ты меня называешь начальником? Хочешь, называй меня врачом... доктором... А еще лучше — Любовью Петровной

Неожиданно встрепенувшись, Максут привстает на стременах. Сдвигает малахай набок. Прикладывает ладонь к уху.

— Ты что-нибудь слышишь, Максут?

— Лай слышу!

— Наверное, волки воют.

— Волки по ночам воют,— наставительно замечает Максут,— а сейчас солнце. Да и как-нибудь Максут собачий лай от волчьего воя отличить сумеет. А где собака, там и человек!.. Скачи за мной!

Любовь Петровна склонилась над Нуржамал. Тонкими, уверенными пальцами расстегивает на ней платье.

— Достань медикаменты, Максут.

На его глазах эта спокойная, тихая женщина, не умеющая подчинить своей воле коня, вдруг обретает необыкновенную силу и власть. Он спешит к вьюку, стараясь быть исполнительным и точным.

Очнувшись, Нуржамал резко выпрямляется. Широко раскрыв глаза, вопрошающе смотрит на Максута.

— Актанбай! — в испуге вскрикивает Нуржамал и, словно защищаясь, протягивает руки вперед.

— Какой там Актанбай? Что ты! — изумляется Максут.

Успокоившись, Нуржамал внимательно, но еще с недоверием осматривает Максута. Любовь Петровна прикладывает к ее запекшимся губам флягу с водой.

— Почему ты одна в степи?

— Убежала от Актанбая. Хотел продать меня в жены...

Любовь Петровна участливо берет руку Нуржамал. Измученное лицо Нуржамал оживает. После всего пережитого ей особенно радостно участие этой чужой русской женщины. Она силится улыбнуться.

На взгорье один за другим, спокойно и величаво поднимаются верблюды, груженные тяжелыми тюками, школьными партами, жестяными корытами, тазами.

Нуржамал, приподнявшись на руках, удивленно следит за появлением большого каравана.

— Что это? Что за люди? — наконец, переведя взор на Максута, спрашивает она.

— Красный караван! — отвечает Максут.

Караван в пути. На переднем, самом высоком верблюде, сидит Нуржамал. По одну сторону от нее едет Любовь Петровна, по другую — Максут. Сонно покачиваясь в седле, он поет:

Живу не затем, чтоб, посеяв цветы,
Увидеть расцвет их живой красоты:
Живу, чтобы песней потомкам помочь.
Чтоб были пути их легки и просты...

Глухо бьют копыта о сухую землю. Никнет под ними хилая трава. Вьется легкая дымка пыли.

Закат солнца. Идут стада.

Вдали маячат снежные вершины Синцзяньских гор.

Малбагар в глубокой задумчивости шагает рядом с повозкой.

— Скорей гоните скот! — кричит Актанбай чабанам, проносясь вместе с Алимханом по дальнему склону взгорья.

— А где же Нуржамал? — останавливая на полном скаку коня, спрашивает Алимхан. — Взгляни-ка, отец, Нуржамал нет!

Повернув коней, они скачут к повозке.

— Куда девалась Нуржамал? — поравнявшись с Малбагаром, спрашивает Актанбай.

Малбагар молчит.

— Говори, где Нуржамал? Ты отпустил ее? — надвигаясь на него, требует ответа Актанбай.

— Нуржамал — моя жена. Захотел, вот и отпустил!

— Собака! — замахивается плетью Актанбай.

— Я не собака, а человек,— не пытаясь уклониться от удара, спокойно отвечает Малбагар, глядя в упор на Актанбая.

Заметив предостерегающий жест Алимхана, Актанбай опускает плеть.

— Садись-ка лучше в седло,— предлагает Алимхан примирительно. — Видишь, горы показались. Указывай дорогу.

— Дорогу? — хмуря брови, переспрашивает Малбагар.— Дорога для твоих овец одна, Актанбай, — в Кум-Тас, к Бектасу...

— Не мне, Актанбаю, главе рода, слушать приказы Бектаса! — заносчиво отвечает Актанбай.

— Теперь ты, Актанбай, не хозяин своих овец.

— Ах, вот что! Ты заодно с Бектасом? Мой чабан, который должен служить мне?.. Зачем же я отдал Нуржамал тебе в жены?

— Купить меня захотел? Плохо же ты знаешь Малбагара!

— Видишь, — обращается Актанбай к сыну, — кому мы доверились? Кем он оказался?.. Но я научу тебя! — он повелительным движением руки подает табунщикам знак схватить Малбагара.

Однако табунщики остаются неподвижными: то ли их пугает решительный вид Малбагара, то ли они раздумывают, выполнять ли приказ.

— Актанбай задумал от советской власти бежать! Уйти туда... за хребет! — Малбагар плетью показывает на чуть виднеющиеся вершины гор. — Угнать скот... И хочет, чтобы мы ему помогали!

— Закрой свой поганый рот! — вне себя кричит Актанбай. — Схватите его!

Но табунщики попрежнему остаются неподвижными. Это еще больше разъяряет Актанбая:

— Что я вам говорю?! Взять!

Дауылбай пробивается сквозь тесное кольцо стоящих. Завидев его, Малбагар отступает на шаг и, вырвав у одного из табунщиков соил, заносит над головой:

— Не дадим Актанбаю угнать скот! Не дадим ему уйти!

Соил делает полный круг над головой Малбагара и обрушивается на Алимхана. Сбитый ударом, Алимхан падает. Актанбай подает знак Дауылбаю обойти Малбагара сзади. Дауылбай отбегает в сторону. Но ему тут же преграждают дорогу молчаливо стоящие чабаны. Между ними завязывается глухая, яростная борьба. В ход пускается все: соилы, камчи, плети.

— Эй, люди, на помощь! — вопит Актанбай и, повернув коня, врезается в самую гущу человеческих тел. — Хватай их! Вяжи!..

Алимхан, увернувшись от второго удара, силится схватить выпавшую из рук винтовку. Малбагар, опередив его, встает на винтовку ногой. Актанбай старается ударить Малбагара камчой. Непроизвольно закрыв

лицо рукой, Малбагар, пошатнувшись, падает. На него наваливается Дауылбай.

— Держи, Дауылбай! — кричит Алимхан. — Собака ответит мне за удар!.. Хватайте других!

Со всех сторон сбегаются актанбаевские прихвостни. Хватают сопротивляющихся чабанов. Один только Малбагар все еще продолжает бороться. Вот он сбросил с себя Дауылбая и кинулся бежать. Несколько человек устремляются за ним следом. Но он, вскочив на коня, поворачивает его, и конь птицей несет его по долине.

Алимхан вскинул винтовку. Грохнул выстрел. Малбагар, раненный в спину, как-то неестественно изогнулся и повис в седле.

Кум-Тас. Крутой курган. У его подножья полукругом пятнадцать-восемнадцать юрт. На самом краю — Большая юрта с красным флагом над куполом. Из юрты выходит коренастый мужчина с веселым прищуром умных глаз. Это Бектас Жайнаков, председатель Кумтасского сельсовета. С ним вместе появляется смуглый расторопный паренек в облезлом треухе.

Защищая глаза от солнца ладонью, Бектас пристально вглядывается вдаль.

— А ты, Мурат, почему не поехал? — не поворачиваясь, спрашивает Бектас.

— Без меня есть кому встречать! — с важной серьезностью отвечает Мурат, стараясь казаться взрослым.

— Так, так, — скрыв улыбку, соглашается Бектас. — А ну-ка, давай коня!

Мурат скрывается за юртой и тут же приводит оседланного коня. Бектас садится в седло и, не взглянув на Мурата, пускает коня вскачь.

Мурат разочарованно провожает Бектаса глазами. Некоторое время стоит в раздумье. Затем срывается с места и со всех ног бросается следом.

Весь Кум-Тас от мала до велика высыпал из юрт: седобородые аксакалы, женщины, дети.

Повсюду из уст в уста передается:

— Красный караван!.. Красный караван!..

Вот, сильно прихрамывая, спешит колченогий Сырбай, размахивая на ходу рукавами халата. Запыхавшись, бежит маленькая смуглая девушка Шолпан, восторженно раскрыв глаза. А впереди всех со свистом и гиканьем несется шумная ватага мальчуганов.

...А Бектас уже встретил прибывших. Он едет стремя в стремя с Любовью Петровной, обмениваясь общими короткими фразами, как всегда бывает при первой встрече.

— Давно вас ждем... Приход красного каравана — большой праздник для Кум-Таса. Смотрите, как все рады вам!

Любовь Петровна смотрит по сторонам и не может сдержать улыбки — столько вокруг приветливых, улыбающихся лиц. Мужчины машут шапками, женщины — платками, а дети бегут рядом с караваном, наперебой выкрикивая приветствия. Войлочная шляпа, городское платье слишком напряженная посадка Любови Петровны больше всего привлекают внимание детей. Они с откровенным любопытством разглядывают незнакомую русскую женщину. Зато Максут, чувствуя на себе общее внимание, раскланивается на все стороны так, словно видит своих старых знакомых. Нуржамал, пораженная всем происходящим, ожила, раскраснелась, глаза ее блестят.

— Я по специальности врач. Со мною еще учительница, — Любовь Петровна показывает на молодую женщину, сидящую на верблюде.

— Хорошо! Очень хорошо! — горячо отзывается Бектас. — Нам нужно все: и лечить, и учить. Работа предстоит большая!

Караван проехал первые юрты и остановился в центре аула. Бектас, спрыгнув с седла, берет под уздцы коня Любови Петровны, давая ей возможность спешиться. Она неумело слезает с седла. Неизвестно откуда появившийся Мурат пытается заставить верблюда, на котором сидит Нуржамал, лечь. Но Нуржамал, опередив Мурата, легко спрыгивает наземь.

— Жигит! — звонко цокнув языком, одобряет Мурат, пристально разглядывая Нуржамал.

Нуржамал окружают девушки, ее сверстницы: востроглазая Шолпан, застенчивая Улдан, маленькая, юркая Бишат. Одна сует ей в руки кусок мяса, другая — сыр, третья подносит аяк с кумысом. Такая забота очень трогает Нуржамал, она с благодарностью принимает угощения.

Вьючные верблюды, образовав полукруг, лежат на земле. За ними стоят молодые и старые женщины. Дальше, на конях, седобородые аксакалы. И позади, на верблюдах, молодежь: чабаны, табунщики.

Бектас выходит вперед, поднимает руку:

— Казахи! Товарищи! К нам, в наш далекий аул, прибыл красный караван. Вместе с караваном прибыла учительница, чтобы учить детей наших грамоте, доктор, чтобы лечить от тяжких болезней, какими наш народ страдал века...

Нетерпеливая молодежь оглашает воздух приветственными возгласами.

Скачет конь, быстро приближаясь к аулу. Уже можно различить всадника, который, обхватив шею коня, с трудом держится в седле. Лицо его искажено болью, халат разорван, обагрен кровью.

Люди, собравшиеся у Большой юрты, заметив всадника, почувствовали недоброе. Сразу наступила тишина.

Поравнявшись с Большой юртой, конь остановился как вкопанный. Всадник, выпустив из слабеющих рук конскую гриву, медленно сполз с седла. Подбежавшие люди едва успевают подхватить его.

К раненому подходят Бектас, Любовь Петровна и Максут. Опустившись на колени, Любовь Петровна производит первый быстрый осмотр.

— Огнестрельная рана. Выходного отверстия нет. Придется извлекать пулю! — отрывисто бросает она. — Ранение очень серьезное. Максут, принеси желтый саквояж. Знаешь, тот, что...

— Знаю, знаю! — не давая Любови Петровне договорить, отвечает Максут, исчезая.

Люди стоят притихшие, растерянные. Взоры всех обращены на Любовь Петровну.

— Узнайте, кто его ранил? — волнуясь, спрашивает Бектас.

— После. Сейчас нельзя.

— Позвольте мне самому спросить! — настаивает Бектас, наклоняясь над раненым. — Ты слышишь меня? Отвечай! Кто тебя ранил?

Раненый силится произнести что-то, но из груди его вырывается глухой стон.

Появляются Максут и Нуржамал, бережно неся желтый саквояж. Взглянув на раненого, Нуржамал громко вскрикивает:

— Малбагар!..

По толпе проходит сдержанный шопот:

— Чабан Актанбая! Да, да, это он!

Услышав свое имя, Малбагар приоткрывает темные веки.

— Актанбай угнал табуны... — еле заметным движением он показывает на восток.— Туда...за хребет... К Синцзяньскому перевалу...

— Нуржамал, открой саквояж! — приказывает Любовь Петровна.

Нуржамал дрожащими руками раскрывает саквояж.

— Так, хорошо, — продолжает Любовь Петровна. — Достань склянку с иодом. Не ту... другую... Дай сюда! Теперь возьми вату. Разорви пакет. Так... Встань здесь... Будешь мне помогать...

— Товарищи, друзья! — стоя на большом камне, обращается к народу Бектас.— Актанбай задумал угнать скот... Скрыться от советской власти!

Его прерывают возмущенные голоса.

— Догоним его!.. Вернем!.. На коней, товарищи!..

По степи мчатся всадники. Они скачут в сторону гор. Примятый ковыль, трупы овец, издыхающие верблюды — следы прошедших здесь отар и табунов.

Цокот конских копыт, свист и гиканье всадников сменяются тихим, торжественным чтением стихов:

Я жил молодым среди темноты,
Не зная, как ценны ученья плоды.
В вас, дети, вся радость взрослых людей.
Что нам не далось — берите смелей!..

В юрте тускло горит керосиновая лампа. Любовь Петровна сидит на кошме с книгой в руках. Возле нее примостилась Нуржамал, по-восточному поджав под себя ноги. Затаив дыхание, она слушает чтение, не смея пошевельнуться.

В глубине юрты лежит укрытый одеялами Малбагар. Он спит. Любовь Петровна нет-нет да и посмотрит в его сторону, прислушиваясь к неровному, прерывистому дыханию раненого.

— Малбагар не умрет? — с тревогой спрашивает Нуржамал.

Любовь Петровна медлит с ответом. На лице Нуржамал мольба, страх, ей хочется еще что-то спросить, но она не в силах вымолвить слова.

— Будем надеяться, милая Нуржамал, все обойдется благополучно! — и, чтобы перевести разговор, Любовь Петровна с чувством замечает: — А ты показала себя молодцом!

— Моя мать тоже лечила людей. К ней всегда ходило много-много народа!

— Что ж, она знахаркой была?

— Что вы, что вы! — машет руками Нуржамал. — Баксы и знахарки лечат заклинаниями. Моя мать была не такой... Она травами лечила.

Народ может помочь своим опытом, но лечить должны врачи, доктора!

— А чтобы стать доктором, что нужно делать? — видно, что этот вопрос давно мучает Нуржамал. Сейчас она задает его, глядя на лежащего Малбагара.

— Учиться... много учиться!

— А я могу учиться?

— Все могут. И ты, Нуржамал, тоже. А когда научишься, — прочтешь чудесные книги. Я привезла эти книги с собой, вот они!

Нуржамал делает движение взять книгу.

— Сейчас они не смогут с тобой разговаривать, — замечает Любовь Петровна, ласково гладя девушку по голове.

— Это правда! — с горьким сожалением соглашается Нуржамал, и рука ее безвольно повисает в воздухе.

Она задумывается, устремив невидящие глаза перед собой.

— Не печалься, Нуржамал. Придет время, и эти книги заговорят с тобой. Они станут твоими лучшими друзьями.

Малбагар тяжело заворочался, глухо застонал. Нуржамал, сорвавшись с места, кинулась к его постели.

— Нет, не убьешь!.. Не убьешь!..— несвязно, очень тихо бормочет Малбагар.

— У больного жар! — замечает Любовь Петровна, положив ладонь ему на лоб. — Смочи, Нуржамал, полотенце в холодной воде.

Нуржамал, волнуясь и спеша, выполняет приказание. Заботливо поправляет одеяло, подушки. Взгляд красивых глаз ее полон печали и нежности.

Малбагар через силу открывает глаза.

— Ты здесь?! Осталась цела?.. Теперь ты будешь для меня, как дочь... Буду заботиться о тебе... если... если останусь жить...

— Ты будешь жить, Малбагар, будешь! Так сказал доктор!

Над Большой юртой высоко поднят красный флаг. Максут натягивает перед ее входом полотнище. На полотнище лозунг на казахском языке, написанный арабским шрифтом.

Вокруг толпится народ. Молодые казашки с любопытством наблюдают за Максутом, сдержанно переговариваясь.

Подходит Любовь Петровна.

— Максут, как ты повесил? Это же вверх ногами! — смеется она. — Перевесь сейчас же!

— Вверх ногами или вниз ногами, какая беда? — с невозмутимым спокойствием отвечает Максут. — Кому его читать?

— Ничего, ничего, Максут, не огорчайся! Если сегодня прочтут двое, и то хорошо! А придет время — все будут читать.

На быстром, полудиком коне подъезжает Мурат. Оставаясь в седле, внимательно оглядывается вокруг, ища кого-то глазами. На лице его досада и разочарование.

— А где же Нуржамал? — наконец спрашивает он Максута.

— Поехала за Карашаш. Отец не пускает ее на собрание. Ты же знаешь, какой Ишанбай! Но я его перехитрил... Как у нас приглашают дорогого гостя? Посылают хорошего коня. За гостем едет человек.

Мурат, улыбаясь, понимающе кивает головой.

К одиноко стоящей юрте подъезжает Нуржамал, ведя на поводу коня. На нем богатое седло: луки украшены серебром, яркая сафьяновая подушка, малиновый потник.

Возле юрты, расстелив выцветший коврик, молится старик. Миловидная девушка готовит обед. Она с любопытством разглядывает коня, которого Нуржамал ведет за собой.

Кивком головы Нуржамал подзывает девушку. Спешивается. Передает повода коней, направляется в сторону старика. Останавливается за его спиной — ждет, когда он закончит свои таинственные переговоры с аллахом.

Кончив молитву, старик благоговейно сворачивает коврик.

— Здравствуйте, дядя Ишанбай! — робким, срывающимся голосом здоровается Нуржамал. — Дело к вам есть...

Ишанбай, не обращая на нее внимания, идет к юрте.

— Доктор просил прислать Карашаш на собрание.

Ишанбай смотрит на нее, словно не понимая, что она говорит.

— Все женщины будут... И девушки тоже, — продолжает Нуржамал, окончательно смутившись под его строгим взглядом.

— Других и собирай, — снисходит он, наконец, до ответа. — А Карашаш нечего звать. Она не поедет.

— Бектас просил... — набравшись храбрости, выпаливает Нуржамал.

— Бектас? Бектаса я уважаю — справедливый человек! — и, помолчав, добавляет. — Ну, уж если Бектас... Иди, оденься, Карашаш. А ты кто такая?

— Я — Нуржамал, у Актанбая жила.

— А, Нуржамал! Помню твоего отца Хакима. Актанбай где?

— Не знаю. Я убежала от него.

— Убежала? — возмущается Ишанбай. — Э, Карашаш, нечего одеваться — никуда не поедешь!

— Бектас останется недоволен, — замечает Нуржамал. — Он коня прислал.

— Коня?! За Карашаш — коня? И в самом деле прислал! Ну, ладно, Карашаш, поезжай!

Нуржамал и Карашаш на конях.

— Ты любишь петь? — спрашивает Карашаш. — Я очень люблю! Когда бываю одна, всегда пою!

И нежным, но сильным голосом запевает простую песенку о девушке-жигите, смирившей дикого степного коня.

— Ты все слова придумала сама? — удивляется Нуржамал.

— Нет! Эту песню всегда пела моя мать... — и вдруг Карашаш предлагает: — Ну, давай, чей конь быстрее!

Девушки пускают коней вскачь.

К Большой юрте одна за другой подъезжают женщины. Входят в юрту. Одни смущенно, робея, другие важно, торжественно. Старухи, не решаясь войти в юрту, бродят около. Снуют вездесущие мальчуганы, полные нетерпения и любопытства.

Вот подъехала высокая, статная женщина. Мы видим ее в профиль. Лоб и щека покрыты крупными багровыми рубцами. Смущенно надвинув на лицо платок, торопливо входит в юрту. Стоящие поблизости старухи провожают ее сочувственными взглядами.

Наплывает большой яркий плакат: женщина срывает с себя цепи.

Звучит голос Любови Петровны:

— Восточную женщину тысячелетиями окутывала тьма, сковывали цепи рабства — ее не считали человеком. Восточную женщину продавали и покупали, как скот. Отмена калыма была первым шагом к ее раскрепощению.

Женщины, сидящие на кошмах в несколько рядов, внимательно слушают Любовь Петровну. По их серьезным, сосредоточенным лицам, по яркому блеску глаз видно, насколько близко они принимают к сердцу ее слова.

У плаката стоит Нуржамал. Она смотрит на Любовь Петровну.

Вокруг юрты толпится народ. Мальчишки, сгорая от любопытства, по очереди наблюдают за происходящим в юрте, без всякого зазрения совести делая дырки в войлоке.

Мурат, стоя на камне, раздвинул умки. В войлоке образовалась щель. Мурат делает знаки окружающим его приятелям вести себя тихо. Кто-то толкнул Мурата. Он потерял равновесие и кубарем скатился с камня. Его место тут же заняли другие. Не желая никому уступать, Мурат принялся расшвыривать приятелей. Завязывается глухая, неравная потасовка.

Но Мурата не так-то легко одолеть — он снова победно занимает свою позицию.

— Вот Нуржамал! — продолжает тем временем Любовь Петровна.— Разве ее поступок не достоин уважения? Не желая быть проданной в жены, она предпочла голодную смерть в степи унижению своего человеческого достоинства. — В юрте так тихо, что слышно, как вздыхают сидящие в глубине пожилые женщины. — Позор быть проданной, обесчещенной, униженной — страшнее смерти. Не опускай голову, Нуржамал, тебе есть, чем гордиться!

Юрта вдруг наполняется бурей голосов. Говорят старухи, молодые женщины, девушки-подростки.

— А Гульсара? Пусть встанет Гульсара! Пусть скажет!

— А Нурхан? Зачем молчит Нурхан?

Любовь Петровна довольна, что так бурно и горячо собрание реагирует на ее слова.

— Кто такая Нурхан?

— Нурхан — сестра Кабдолы! — кричит с места пожилая женщина.— Он просватал ее, получил хороший калым, а Нурхан отказалась выйти замуж за старика. Тогда он привязал ее к коню арканом и протащил по земле. С тех пор она стала хромой.

Путаную, взволнованную речь женщины покрывает взрыв негодования.

— Ой-бой, правильно! — заявляет Максут, поднимаясь из задних рядов.

— Как ты попал сюда, Максут? — удивляется пожилая женщина. — Ведь это женское собрание.

— Мужчины и женщины теперь равные! — невозмутимо заявляет Максут и указывает на женщину с обезображенным лицом. — Кто не знает, какой красавицей была Гульсара? А ну, расскажи, что случилось с тобой.

Придерживая у лица край платка, Гульсара встает.

— Байток, старший сын самого Актанбая, захотел взять меня второй женой, — начинает она. — Я отказалась. Как рассердился тогда Актанбай! «Заставлю тебя быть женою Байтока!» — объявил он. Что мне было делать? Я взяла из костра раскаленный железный прут... — Гульсара застенчиво натягивает платок на обезображенную щеку. — Такой он не захотел меня взять...

Гульсара поворачивается к нам другой стороной лица. И мы видим, как удивительно красиво это лицо со скорбными черными глазами.

— Такой ценой восточная женщина отвоевывала себе право быть человеком! — потрясенная рассказом Гульсары, восклицает Любовь Петровна. — В России с первого дня революции женщина обрела равные права с мужчиной. Пришло время, когда и восточная женщина должна встать во весь свой рост.

За стенами юрты тревожные, сбивчивые голоса:

— Актанбая везут! Актанбай пойман!

Лицо Актанбая искажено звериной ненавистью. Он низко, по-бычьи склонил голову и, озираясь, мечет по сторонам злобные взгляды. Устало покачиваясь в седле, он едет, охраняемый полукольцом всадников.

В Кум-Тасе заметили всадников. Все от мала до велика бегут им навстречу. Бежит и Нуржамал, бежит Карашаш и, не отставая от них, Бишат.

Актанбай резким движением корпуса бросает коня в сторону Нуржамал.

— Отравись своим ядом, змея! — вплотную надвинувшись на нее, хрипит он и привстает на стременах, чтобы повернуть коня.

Поздно! Со всех сторон его уже окружили женщины. Как бы прячась от удара, Актанбай припадает к холке коня. Но десятки рук вцепились в него.

— Остановитесь! — кричит Бектас, и сильный голос его заставляет возбужденную толпу застыть. — Кто из вас не помнит, сколько горя причинил народу Актанбай! Сколько горячих слез пролито людьми! Скольких он сделал нищими, — уже тише, с неожиданно вспыхнувшим ярким огнем в прищуренных глазах говорит Бектас. — Теперь решил бежать от

народного гнева. Увезти все богатства, нажитые вашим трудом. Но от гнева народа нельзя скрыться, нельзя спастись. Не уйдет от него и Актанбай!

Люди слушают Бектаса молча, затаив дыхание. На их лицах суровая непримиримость и решительность.

— Мы отправим Актанбая в Алма-Ату, там его будут судить как врага трудового народа!

Желтой, осенней степью едет на коне связанный Актанбай. Он осунулся, потемнел, мешки под глазами обвисли, борода спуталась, поредела. За Актанбаем едут все его родичи. Они окружены верховыми табунщиками, во главе которых Максут.

Навстречу двигаются тучные отары овец, табуны резвых коней. Их нельзя охватить глазом. Они идут и идут — им нет счета, нет конца...

Максут весь какой-то преображенный, праздничный. Видно, что ему трудно сдержать свою радость. Чуть-чуть придерживая коня, он дает возможность поравняться с ним Актанбаю.

— Почему отвернулся? — спрашивает он его. — Почему не туда, куда надо, смотришь? А ну, поверни голову! Вот они, овцы! Вот они, кони! Смотри, сколько! Теперь у них другой хозяин.

Актанбай медленно поворачивает голову. Бессильная злоба перекашивает ему рот.

— Теперь все наше! — с гордостью замечает Максут.— В Кум-Тас идут.

Устремившись вперед, во весь голос запевает веселую песню. В песне говорится о маленьком степном ауле, зажившем новой, счастливой жизнью.

Когда песня стихает, мы видим внутренность юрты, превращенной в класс. Парты составлены тесно, почти вплотную. По одну сторону сидят мальчики, по другую — девочки. Молоденькая учительница, что приехала с Любовью Петровной, прохаживаясь между партами, диктует, перемежая слова диктанта разговором с учениками.

— «Советская власть...» Не надо так нажимать, Мурат, бумагу рвешь... «всех сделает грамотными». У тебя красивые буквы, Шолпан, только не торопись... «сделает грамотными». Карашаш, а локоть где? Нуржамал, не надо так горбиться. Сиди прямо. Вот так! Теперь хорошо... «сделает грамотными...» Написали?

Входят Бектас и Любовь Петровна.

Ученики встают.

— Здравствуйте, дети! — здоровается Бектас.

— Здравствуйте, товарищ Жайнаков! — дружным хором отвечают ученики.

— Здравствуйте, здравствуйте, ребята! — в свою очередь говорит Любовь Петровна.

Ученики еще громче, чем раньше, отвечают:

— Здравствуйте, Любовь Петровна! Здравствуйте, доктор!

— Пожалуй, они вас больше любят! — шутит Бектас. — Вон как встречают!

— Дети! — объявляет учительница. — На сегодня наш урок закончен. Вы свободны.

Ребята шумно покидают класс.

— Кстати, товарищ Жайнаков, — начинает разговор Любовь Петровна, — я давно собираюсь поговорить с вами о Нуржамал. У нее большое стремление к знаниям и большие, как я заметила, способности. Я хочу взять ее в Алма-Ату продолжать учебу.

— Могу только приветствовать, — с готовностью подхватывает Бектас. — И... благодарить вас! — и он с чувством пожимает ей руку.

Озаренное предвечерним закатом солнца небо.

Выжженной степью идут Нуржамал и Мурат. В руках Нуржамал жалкий букетик цветов — все, что удалось собрать на безрадостной, голой равнине.

— Сколько ни ходи, — больше не соберешь. Какие здесь цветы? Солнце все спалило! Хочешь, я съезжу на джайляу? — с жаром предлагает Мурат. — Привезу такие цветы, каких она еще не видела!

— Ты всегда угадываешь, что я хочу, Мурат.

— Я хотел бы, Нуржамал, угадывать твои мысли всю жизнь!

— Ну, тогда угадай самую главную!

— Хочешь быть доктором, как Любовь Петровна?

— Хочу! — быстро отзывается Нуржамал и, вздохнув, мечтательно, как бы про себя, повторяет: — Очень хочу! — Но тут же добавляет с грустью: — Но для этого надо жить в большом городе. Далеко, далеко. Как доедешь туда?

— А я доеду! — уверенно заявляет Мурат. — Меня Бектас пошлет... Хочу стать большим человеком, чтоб ты гордилась мною. И всегда быть вместе... Ты согласна?

Нуржамал произносит чуть слышно: — Согласна...

Прошел год, а может быть и два. У подножья кургана, где стояло восемнадцать юрт, теперь широким полукругом раскинулось тридцать.

Возле Большой юрты оживленная толпа народа: ребята и старики, женщины и девушки. Принаряженные, празднично веселые, они все чего-то ждут.

У коновязей подседланные кони. Максут хозяйственно осматривает вьюки, проверяет подпруги у седел. Взглянув на небо и решив, что пора трогаться, энергично направляется к Большой юрте.

Из юрты прямо навстречу Максуту выходит Малбагар, за ним — Карашаш.

Малбагар играет на домбре, Карашаш поет:

Печальных прошлых лет туман
Рассеялся давно...

Народ встречает их громкими приветствиями. За Малбагаром и Карашаш идут Любовь Петровна, Бектас, Ишанбай и Мурат. Последней идет заметно повзрослевшая Нуржамал, бережно неся желтый саквояж.

— В добрый путь!..

— Приезжайте к нам опять!.. — сливаются с песней возгласы.

Любовь Петровна смущенно кланяется:

— Русское вам спасибо!

— А тебе наше казахское спасибо! — Бектас, приложив руку к сердцу, низко кланяется. — Мы не забудем твоей помощи. — Он говорит негромко и очень сердечно, пристально глядя на Любовь Петровну. — Придет время, и на месте этих войлочных юрт вырастут дома из камня. Наш Кум-Тас станет городом...

Подходит Максут:

— Кони готовы. Ехать надо!

...И вот Любовь Петровна уже в седле. Возле нее Малбагар. Он растроган, голос его срывается:

— Пусть едет с тобой Нуржамал... Пусть учится! — он ласково, отечески обнимает Нуржамал. — Моя доченька... моя умница... Помоги ей советом, дружбой. А Малбагар тебя никогда не забудет! Ты открыла мне глаза. Малбагар теперь другой человек!

— А когда выучишься, — говорит Бектас, — возвращайся к нам. Мы будем тебя ждать.

Мурат подводит к Нуржамал коня. Она легко садится в седло. Мурат смотрит на нее, и в глазах его не то грусть, не то зависть.

— Я тоже хочу ехать в город! — следя за Нуржамал, негромко произносит Карашаш, стоя возле отца.

— Как жила в Кум-Тасе, так и будешь жить! — строго замечает он.— Чему ты будешь учиться? Петь песни? И не думай — никуда не поедешь!

А караван уже пришел в движение... Максут на маленьком вороном коне дважды пронесся взад и вперед. Малбагар ударил по струнам. Мужчины замахали шапками, женщины — платками. Ребята, сбивая друг друга с ног, устремились за караваном.

На краю аула, у последней юрты, стоит Мурат. Грустное лицо его обращено в сторону удаляющегося каравана.

...Караван проходит мимо искрошенного временем камня с древней арабской вязью. Нуржамал, повернувшись в седле, провожает его глазами.

Впереди встают горы. Они все ближе и ближе. Кажется, горы встали на пути каравана, чтобы оттенить гармонию красок раскинувшегося у их подножья большого города.

Прекрасный город, о котором мечтала Нуржамал, рисуется в смутной дали неясно, как мираж.

Из затемнения — лицо Нуржамал. Это уже не хрупкая девочка-подросток, а красивая, стройная девушка с высоким, чистым лбом. В гордой посадке головы, в умном взгляде темных глаз сказываются настойчивость и воля.

Она стоит у большого открытого окна. В окно видна залитая солнцем прямая, как стрела, улица. Вся устремившись вперед, Нуржамал смотрит в окно, будто там, за окном, видит новый, неожиданно раскрывшийся перед ней прекрасный мир.

— Мне кажется, это было вчера, — поглощенная воспоминаниями, тихо, словно про себя, говорит Нуржамал, держа книгу. — И мои скитания по голой степи... И встреча с Любовью Петровной... И мой приезд в Алма-Ату... Как быстро летит время! — Нуржамал переводит взгляд на маленькую миловидную девушку в полосатом восточного покроя платье с яркой тюбетейкой на черноволосой голове. — Иногда я смотрю на себя со стороны и спрашиваю: ты ли это, Нуржамал?.. Бывает так с тобой, Зияда?

— Ах, Нуржамал, ни о чем я не могу сейчас думать, кроме экзаменов. Ведь это выпускные, последние! А вдруг осрамлюсь? Страшно!.. Ты — счастливая, совсем не волнуешься!

— Неправда, я тоже волнуюсь.

— Волнуешься? — вскрикивает Зияда. — Если бы ты волновалась, разве занималась бы вот этим? — она берет из рук Нуржамал книгу и быстро листает. — Ну, конечно, я так и знала!

На обложке книги можно прочесть: «Травник. Перевод с латинского. 1820 год».

Зияда морщит маленький лобик и нараспев тянет:

— Траволечение!.. Какая древность! Ну, кто в наше время может серьезно заниматься какими-то травами?

— Ой, Зияда, если ты ничего не понимаешь, лучше не говори! — всердцах восклицает Нуржамал. — Я устала с тобой спорить.

— А зачем спорить? — делает большие глаза Зияда. — Все и так ясно. Ты выросла в далеком ауле. Там люди понятия не имели ни о каких лечебных средствах, кроме трав.

— На эту тему я не хочу с тобой говорить, — обрывает Нуржамал.— Будем заниматься хирургией. Ты хотела, чтоб я помогла тебе?

— Да, да, очень прошу! Объясни мне...

Дверь в аудиторию распахивается. На пороге — красивый юноша в белом фланелевом костюме.

— Нуржамал, я тебя жду! — повелительно говорит он, останавливаясь в дверях.

— Я занята, Керим.

— Но мне нужно с тобой поговорить, Нуржамал,— настаивает Керим, выжидающе глядя на Зияду.

— Я могу уйти! — вспыхивает Зияда.

— Нет, не уходи! — Нуржамал берет подругу за руку.

— Что ж, — с деланной небрежностью бросает Керим, — поговорим после. Не буду мешать! — и скрывается за дверью.

— Керим обиделся. Зачем ты портишь с ним отношения? — тихо замечает Зияда, словно их кто-то может услышать. — Он очень самолюбив.

— И очень самоуверен! Я не выношу его властного тона, его манеры разговаривать. Особенно с нами, девушками.

— Но это понятно! Он самый способный и... красивый. Ты же видишь, как он к тебе относится. Другая бы...

— На чем мы остановились? — прерывает ее Нуржамал.

В это время у здания Казахского медицинского института останавливается высокий молодой человек. Мы узнаем в нем Мурата. Порывисто взбежав по лестнице, он входит в просторный вестибюль. Быстро осмотревшись, направляется в глубь коридора. Входит в комнату.

— Простите...

Худенькая, с нежным личиком секретарша поднимает голову:

— Я вас слушаю, товарищ.

— Как мне найти Нуржамал Булатову? Студентку пятого курса.

— Булатову? — на лице секретарши явное любопытство. — Она где-то здесь... Да, да, я видела ее в третьей аудитории. Вам укажут.

Длинный коридор. По коридору идет Мурат, всматриваясь в лица студентов. Заметив стоящую спиной девушку с черными косами, нерешительно окликает:

— Нуржамал!..

Девушка оборачивается.

— Извините, кажется, я ошибся... — смущенно бормочет Мурат.

— Не кажется, а совершенно очевидно, — проходя мимо, замечает Керим, и узкий его рот складывается в ироническую улыбку.

— Нуржамал!.. Нуржамал!.. — звонко, на весь коридор, зовет девушка.

— Что ты кричишь? — раздается мягкий, грудной голос над самым ухом Мурата.

Он резко поворачивается. Нуржамал и Мурат сталкиваются лицом к лицу. Мурат с восхищением смотрит на стройную девушку, не в силах сразу признать в ней маленькую, худенькую Нуржамал. И она с первого взгляда не может узнать в широкоплечем высоком человеке друга своего детства. Некоторое время, пораженные встречей, они стоят молча. Наконец Мурат хватает руку Нуржамал.

— Сколько лет мы с тобой не виделись!..

Нуржамал, смущенная любопытством товарищей и особенно пристальным взглядом Керима, не находит, что ответить.

— Мне столько нужно сказать тебе, Нуржамал! Ведь в письмах всего не объяснишь. Правда?

Нуржамал опускает глаза. Нарочито безразличным тоном предлагает:

— Пойдем... сядем...— и, взяв Мурата за руку, подводит его к скамейке.

Студенты незаметно расходятся. Один Керим остается стоять, показывая всем своим видом, что он не собирается уходить. Это явно смущает Нуржамал и злит Мурата. Сколько лет они думали друг о друге, мечтали о встрече, ждали ее, и вот... Им трудно начать разговор.

— Нуржамал, — начинает Мурат, лишь бы что-нибудь сказать, — ты стала совсем другой.

— Ты тоже не похож на того Мурата, каким я тебя помню,— отвечает Нуржамал и тут же спрашивает: — Ты из Москвы?

— Да, защитил диплом и уже получил назначение, — Мурат, как бы в подтверждение своих слов, касается рукой кармана. — Еду на Балхаш.

— На Балхаш?.. — в глазах Нуржамал разочарование. — Я думала, ты в Кум-Тас...

Мурат догадывается, что скрывается за этими словами, и, как бы оправдываясь, говорит:

— Балхаш — огромнейшая стройка, завод...

— И в Кум-Тасе можно строить... — замечает Нуржамал нерешительно.

— А Балхашу нужны и врачи! — Мурат смотрит на нее в упор.

Разговор не клеится. Причиной этому — Керим. Его выжидающая поза заставляет Нуржамал нервничать. Она мнет в руках носовой платок, изредка бросая укоризненные взгляды в сторону Керима. Но он не уходит.

— Что он стоит? Что ему надо? — не вытерпев, спрашивает Мурат.

— Сегодня у нас клинический день, — оправдывается Нуржамал.— Мы работаем с Керимом над одной темой.

— Но зачем же стоять над душой? Не понимаю! Не понимаю! — в глазах Мурата вопрос.

— Хочешь, я скажу ему, чтоб он ушел? — чистое смуглое лицо Нуржамал заливает густой румянец.

— Зачем? — обрывает Мурат. — Если хочет, пусть стоит! — в его голосе холодок отчуждения. — Ну, рассказывай, как ты живешь? Все, все. Обо всем! И о себе, и о Карашаш, и о Любови Петровне. Как она? Состарилась или все такая же?

— О, у Карашаш чудесный голос! — оживляется Нуржамал. — Весной заканчивает консерваторию. А Любовь Петровна все такая же! Ведет у нас самую важную кафедру.

По коридору окруженная молодежью идет Любовь Петровна. Пышные каштановые волосы уже тронуты сединой. Но она попрежнему прямая, строгая и, судя по энергичной походке, такая же подвижная, как и раньше.

— Создатель нейрохирургии академик Бурденко, — объясняет Любовь Петровна, — открыл нам, советским врачам, пути вторжения ножа в ранее недоступную сферу человеческого организма — в мозг. Теперь не только нейрохирург, но и вообще хирург в исключительных случаях должен уметь делать такую операцию. Следующий клинический день посвятим этой операции.

По левую руку от Любови Петровны идут Зияда и Маша Струмилина, полная, подвижная блондинка, с большими восторженными глазами. По правую — узбечка Зухра в ярком широком платье и таджичка Мамлякат с длинными черными косами.

Керим, подхватив последнюю фразу Любови Петровны и желая обратить на себя внимание, замечает:

— Хирургическое вмешательство — самый радикальный и наиболее эффективный способ лечения. Я держусь, профессор, такого мнения, что во всех случаях...

Любовь Петровна останавливается:

— А вот великий Пирогов держался другого мнения. «Хорошего хирурга, — говорил он, — узнают по тем операциям, которые он не делает». Вот так, мой дорогой Керим!

Сдержанный шопот студентов — они довольны, что Любовь Петровна поставила Керима на место.

Подходит Нуржамал.

— Любовь Петровна, узнаете? — легким жестом она показывает на Мурата.

— Как будто где-то встречались,— вглядываясь, говорит Любовь Петровна.

Мурат выжидающе смотрит на нее. В его прищуренных глазах затаенная улыбка.

— Да это никак ты, Мурат?! — наконец догадывается Любовь Петровна. — Вот бы никогда не сказала! Тебя просто узнать нельзя! Как ты вырос, возмужал! Хотя немудрено — столько лет прошло. Ну, здравствуй!

Мурат с чувством пожимает руку Любови Петровны:

— Я так рад вас видеть!

— Вот только сейчас, извини... — в голосе Любови Петровны сожаление, она указывает на раскрытую дверь аудитории. — У меня консультация. Но мы еще увидимся!

Любовь Петровна направляется к аудитории. За ней тесной группой идут студенты.

— Нам пора! — взглянув на ручные часы, напоминает Керим, продолжая оставаться на прежнем месте. — Идем...

— Знаю! — коротко бросает Нуржамал, не поворачивая головы.

— Мы еще ничего не рассказали друг другу! — торопится Мурат, огорченный тем, что ей надо уйти. — Встретимся вечером, — нерешительно предлагает он, — когда не будет посторонних глаз. Я ведь проездом.

— Так и быть, устрою маленький той в твою честь! Приходи в общежитие.

— Нуржамал! — окликает Керим.

— Итак, до вечера, да?—спрашивает Мурат.— Помни: самого главного я еще не сказал.

Нуржамал, бросив на него лукавый взгляд, бегом устремляется в аудиторию.

— Кто это? — недовольно спрашивает Керим.

Нуржамал только посмотрела на него, улыбнулась и ничего не ответила.

Мурат стоит в раздумье, глядя на закрытую дверь. К нему подходит Зияда.

— Вы старый знакомый Нуржамал? Друг детства, земляк? — нежным, проникновенным голоском спрашивает она, показывая всем своим видом участие.

— А вам очень интересно знать? — спрашивает Мурат тем же тоном, что и она.

— Очень! — сгорая от любопытства, подтверждает Зияда.— Страшно интересно! — и даже закрывает глаза в приливе чувств.

— Ну, предположим, земляк.

— А, земляк! — подхватывает Зияда. Она быстро оглядывается вокруг и, приблизив свое лицо к лицу Мурата, шепчет: — Вы заметили — Керим ни на шаг от нее не отходит? Они всегда вместе. Нуржамал без ума от него!

— Нуржамал?

— Все знают, — продолжает Зияда и, заметив, как изменился в лице Мурат, подливает масла в огонь. — Он самый талантливый... самый интересный...

— Смотрите, опоздаете на консультацию! — нетерпеливо бросает Мурат, желая прекратить назойливую болтовню Зияды.

— Ах, да! Я побежала! Счастливо оставаться... земляк! — помахав ручкой, Зияда скрывается за дверью.

Мурат, приняв какое-то решение, быстро направляется к выходу.

Студенческое общежитие. Вечер. Окна в комнате раскрыты настежь. Вековые деревья отбрасывают тень на белые стены, на аккуратно расставленные кровати, на стоящий посредине стол, покрытый белой скатертью.

Нуржамал ставит на стол вазу с багрово-красными пионами. Вся она праздничная, приподнятая, оживленная.

У двери, возле маленького столика, деловито хлопочет Маша, раскладывая фрукты, разворачивая свертки. Зияда не принимает участия в хозяйственной суетне. Высунувшись в окно, она наблюдает за происходящим на улице.

— Идет! — кричит она.

Среди девушек легкое замешательство.

— Керим идет, — уже тише добавляет Зияда.

— Керим? — разочарованно повторяет Нуржамал.— Я его не звала.

— А, может быть, он не к нам? — высказывает предположение Маша.

— К нам, к нам! — уверенно заявляет Зияда.— Разве он может прожить без Нуржамал хотя бы один вечер?

Нуржамал с возмущением смотрит на подругу. Зияда под ее пристальным взглядом замолкает. Спрыгнув с подоконника, бежит к зеркалу. Наблюдая за тем, как Зияда вертится перед зеркалом, Нуржамал и Маша переглядываются.

Вестибюль общежития. За столом дежурная.

Мимо проходит Керим.

— Молодой человек! — останавливает его дежурная. — Будьте добры, передайте эту записку в двадцать восьмую комнату.

— Я спешу! — не оборачиваясь, бросает Керим и уже готов уйти, но вдруг останавливается.— В двадцать восьмую? Кому?

— Булатовой Нуржамал,— отвечает дежурная, несколько озадаченная странным поведением этого приятного на вид молодого человека.

Керим порывисто берет записку и направляется по коридору. Останавливается у окна и, слегка поколебавшись, развертывает ее.

Мы читаем: «Милая Нуржамал! Все годы я думал только о тебе. Ждал нашей встречи. И вот — она произошла! Чувствую, теперь я лишний. Еду на Балхаш. Может быть, так даже лучше. От всего сердца желаю тебе счастья. Мурат».

Воровато оглянувшись, Керим прячет записку в маленький кармашек пиджака.

— Похоже — я первый! — входя в комнату девушек, восклицает Керим.

— Ты, Керим, всегда к этому стремишься! — с легкой иронией замечает Маша.

— Но это мне не всегда удается! — Керим церемонно кланяется. — О, что за роскошный той! По какому случаю?

— Нуржамал ждет земляка,— с готовностью объясняет Зияда, осторожно наблюдая за Нуржамал.

— Я не буду лишним?

— Что ты, Керим! — торопится Зияда предупредить нелюбезную реплику Нуржамал. — Мы всегда тебе рады!

Широко распахнув дверь, вихрем влетает смуглая Мамлякат с букетом цветов.

— Выпускные на носу, а тут вечеринка! — кричит она с порога. — А-а, светило медицины, вы уже здесь?

— А где же мне еще быть? — пожимает плечами Керим.

Входит та девушка с длинными черными косами, которую Мурат принял за Нуржамал, и тоже с цветами.

— Цветы! Опять цветы! — взвизгивает Зияда.

— Правильно! — одобряет Керим.— Ближе к природе — к цветам, к травке!

Маша хмурится:

— Довольно этих шуток, Керим!

— Я никак не могу поверить,— продолжает Керим,— что Нуржамал всерьез хочет заниматься поисками лекарственных трав. Уж не собираешься ли ты, дорогой алхимик, искать панацею — лекарство от всех болезней?

— Я интересуюсь всем, что имеет отношение к медицине,— сухо отвечает Нуржамал.— Павлов, да будет тебе известно, называет совокупность всех лечебных средств «универсальным оружием врача».

— Врач-универсал — идеал районного врача! Я за узкую специализацию. Наука не терпит всезнаек! Универсализм — свойство ограниченных натур! — изрекает Керим, самодовольно ухмыляясь.

— Ты думаешь, что говоришь, Керим? — останавливает его Маша.— Твоя самовлюбленность просто нестерпима!

Все сидят за столом, когда в комнату с шумом врывается запыхавшаяся Карашаш, а за ней Битай, худенькая девушка в больших роговых очках.

— Ой, мы, кажется, опоздали! — всплескивает руками Карашаш.

Керим с готовностью вскакивает с места. Помогает Карашаш снять легкое пальто, повесить белую с широкими полями шляпу. Битай бросается обнимать подруг.

— Мы прямо с концерта. Потрясающий, грандиозный, невероятный успех! — захлебывается она.— Вызывали восемь раз! Зал ревел, буйствовал! Умопомрачительный успех!

— Битай! Битай! — смутившись, останавливает ее Карашаш. — А где же Мурат? — сделав озабоченное лицо, спрашивает она Нуржамал. — Не пришел?

Керим жестом просит внимания и, чтобы придать бо́льшую выразительность своим словам, делает паузу:

— Да, земляк не пришел! А раз его нет, справедливо будет посвятить этот той тому, кто пришел первым. А?

Слова Керима звучат, как вызов Нуржамал, и она понимает это, но не может уже принять этот вызов — слишком огорчило ее отсутствие Мурата. И, может быть, девушкой руководит желание отомстить отсутствующему, когда она отвечает:

— Ты прав, Керим, я хочу предложить тост за твои успехи.

— Выпьем за будущее светило медицины! — подхватывает Мамлякат.

Все приветствуют Керима, отдавая дань скромному студенческому угощению. Одной Нуржамал невесело, но она старается, чтобы это не заметили другие. Изредка она посматривает в окно, прислушивается к шагам в коридоре. Маша, заметив беспокойство Нуржамал и стараясь отвлечь ее, берет гитару.

Осторожно перебирая тонкими пальцами струны, негромко запевает:

Наступила прощальная встреча,
Собирайтесь теснее, друзья!
Проведем веселее наш вечер —
Разъезжается наша семья!..

Все дружно подхватывают. Уже поздно, и потому поют тихо, приглушенно, и от этого песня звучит особенно задушевно.

Веселей и дружней
Запевайте скорей
Прощальную песню, друзья!..

Керим, стоя у окна, курит папиросу. Изредка его взгляд останавливается на Нуржамал. Как бы почувствовав угрызение совести, делает движение достать из нагрудного кармана записку.

— Нуржамал! — негромко зовет он.— Мне нужно тебе передать...

Нуржамал поднимает голову. В ее глазах такое холодное безразличие, такая отчужденность, что Керим порывисто отдергивает руку. Нуржамал нехотя подходит к нему.

— Мне нужно передать,— повторяет Керим,— предложение профессора Луниной. Я говорил с ней о тебе.

— Напрасно!

— Будем рассуждать здраво. Иметь возможность остаться при кафедре... заниматься научной работой... Ведь это же счастье! — горячо, взволнованным шопотом убеждает Керим.— И променять его на что? На какую-то районную больницу! Ну, какие там перспективы? Потом пожалеешь, да будет поздно. Сделаться врачом еще не все — нужно жить в науке. Добиваться бóльшего. Думать о своей карьере...

— Карьере! — морщится Нуржамал.— Не выношу этого слова. Противное, чужое, не наше слово!

— Хорошо, я не так выразился.

— Но я тебя поняла.

— Ты упряма, Нуржамал. И у тебя плохой характер.

— Тебе не придется его менять.

— Что это, ответ?

— Да.

— Ты что, смеешься надо мной? — сразу меняя тон, задыхаясь, шипит Керим.— Этого я тебе не позволю, так и знай!

— Да, да, я знаю, ты не позволишь мне,— с горечью подхватывает Нуржамал,— не позволишь мне смеяться, не позволишь думать, не позволишь быть лучше тебя. Ты ничего мне не позволишь, кроме как быть твоей женой, твоей тенью!

— Ты еще пожалеешь об этом!

Не простившись, Керим уходит.

Нуржамал в глубокой задумчивости продолжает смотреть в окно. По темной аллее быстро удаляется Керим.

Комната полна лунного света. Квадратные зеленые блики лежат на стенах, на полу, на четырех поставленных в ряд кроватях. Зияда спит, укрывшись с головой одеялом. Нуржамал, Мамлякат и Маша не спят, шепчутся.

— Несколько дней, а там, — мечтательно вздыхает Мамлякат,— а там целая жизнь! Наступает то, к чему мы готовились, стремились и для чего, собственно, жили все эти годы... Радостно и... немного страшно!.. Врач! Какое большое слово! С какой надеждой будут приходить к тебе люди. Ждать... верить... смотреть тебе в глаза и спрашивать... И ты должна ответить... Должна помочь. Ты — врач!

Зияда заворочалась на кровати, подняла голову с подушки.

— Что ж это такое? Все шепчутся и шепчутся,— сонно ворчит она,— спать не дают!

Девушки ненадолго притихли.

— Поеду в Караганду. Буду работать среди шахтеров,— снова начинает Мамлякат.— Я твердо решила!

— А я — в Кум-Тас, — отзывается Нуржамал. — В милый Кум-Тас!

— Кум-Тас! — тянет Зияда.— Ну, зачем так далеко? Можно работать и здесь... в городе...

— И это все твои мечты? — иронически спрашивает Маша.

Обширный зал клинической операционной. Ряды круто поднимающегося амфитеатра заполнены студентами. Все они в марлевых масках.

Любовь Петровна только что закончила операцию. Ей ассистировали Керим и Нуржамал. Они стоят около тележки. На ней под простынями лежит оперированный, освещенный молочно-белым светом зеркальных бестеневых ламп. Двое служителей осторожно откатывают тележку.

— Нейрохирургия перешла сейчас из области экспериментов и единичных опытов в практику советских врачей,— сдвигая маску, говорит Любовь Петровна.— Вы видели это сегодня на примере,— легкий кивок в сторону Керима и Нуржамал. — Я вполне удовлетворена вашим ассистированием. Особенно вами, Булатова! Думаю, не ошибусь, если скажу: ваше призвание — хирургия.

Керим бросает быстрый, неприязненный взгляд на Нуржамал. В глазах Нуржамал нескрываемое торжество.

Конференц-зал. За столом члены экзаменационной комиссии. В центре Любовь Петровна.

У стола Нуржамал. Она прижимает к груди только что полученный диплом, счастливая и смущенная. Со всех сторон на нее устремлены глаза друзей.

— Вы уже вели самостоятельную работу в институтских лабораториях,— говорит Любовь Петровна.— И вели вполне успешно. Мы были бы рады, если бы вы остались при кафедре. Но если решение ваше неизменно...

— Да! — следует быстрый ответ.— Я хочу поучиться у жизни. У меня еще мало наблюдений, практики. А потом, вы же знаете, что мое желание вернуться...

— Тогда,— продолжает Любовь Петровна,— я счастлива, что вы избираете этот благородный путь. Как мне ни жаль расставаться, но в конце концов вы правы, врач Булатова. Поезжайте в Кум-Тас, где вас ждут, где вы так нужны. Помните, мы всегда готовы помочь! — Она встает и крепко пожимает руку Нуржамал. — Счастливого пути!..

Кремнистая дорога, уходящая за горизонт. Там, где когда-то расстилалась неровная, волнистая степь, колосятся высокие густые хлеба.

Мчится открытый «пикап». Кузов машины завален чемоданами, связками книг, корзинами. На узких скамеечках друг перед другом Нуржамал, Битай и незнакомая нам сероглазая, с простым русским лицом девушка — зоотехник Катя Завьялова.

Быстрая езда развеселила девушек — они беспричинно смеются, с трудом удерживаясь на скамейках.

— Я рада, что послушалась тебя, Нуржамал! — задыхаясь от встречного ветра, кричит Битай. — Сознаюсь, немного трушу, ведь я всегда жила в городе. А теперь — самостоятельная жизнь где-то в неизвестном месте.

— Свет не без добрых людей! — замечает Катя.— Я тоже не жила в степи. А вот еду, и ничуточки не боюсь!

Нуржамал хочет что-то ответить, но не успевает. Машину заносит на повороте.

— Ой! — в испуге вскрикивает Битай, хватаясь за скамейку.

— Люблю быструю езду, степной простор!— неожиданно восклицает Нуржамал. — Вот, кажется, распахнулся перед тобой весь мир. Видно, кровь моих предков-кочевников еще бродит во мне.

— Держись, держись, кочевница! — приказывает Катя,— а то вылетишь из кузова и лечить будет некому.

И девушки снова заливаются веселым смехом.

Заметив у дороги большой камень, Нуржамал вдруг становится серьезной. Изо всех сил стучит по крышке кабины.

— Что случилось? — останавливая машину и высовывая из окна кабины голову, недовольно спрашивает Максут.

Не отвечая, Нуржамал выпрыгивает из кузова и бежит к обочине дороги. Здесь среди высокой, в рост человека, пшеницы высится белый щербатый камень. Нуржамал, остановившись, долго, не отводя глаз, смотрит на него. Максут дает нетерпеливые позывные гудки. Но Нуржамал, словно не слыша их, продолжает стоять у камня. К ней подходит Максут:

— Ну, что, камня не видела? Давай садись, ехать надо. Камень как камень! Мало их тут, на дороге?

Нуржамал ласково проводит по камню рукой. Веки ее полузакрыты, она вся ушла в воспоминания.

— Ведь у этого камня ты меня нашел, Максут. Помнишь? Ой, как давно это было!

Мрачное, недовольное лицо Максута проясняется.

Нуржамал поднимает голову и, словно не веря своим глазам, обводит взглядом бывшую степь, от которой остался лишь этот одинокий камень.

Ветер пригибает тяжелые колосья пшеницы. За хлебами, поодаль, темнеет полоса золотистой кукурузы. Высоко подняты к небу диски желтых подсолнухов. Дальше темнеют луга и пастбища.

Среди моря посевов трещат жнейки, гудят тракторы.

— Ох, Максут, как ты не понимаешь! — вздыхает Нуржамал, разводя руками.

— Максут все понимает! Очень даже хорошо понимает! — в его голосе обида.— Раньше Максут ездил на верблюде, потом пересел на коня, а теперь Максут на автомобиле! Как тут не понять?.. Влезай скорей! Бектас, верно, совсем заждался!

И опять мчится машина.

На фоне знакомого нам кургана возникает Кум-Тас.

Как бы отвечая на щедрость солнца, он сверкает ослепительной белизной. Перед домами стоят высокие тополи, гостеприимно открывая путь широкой, залитой асфальтом магистрали.

Встречать молодого врача вышел весь медицинский персонал больницы: фельдшер Ольга Михайловна, сорокалетняя женщина с миловидным лицом, уже заметно отяжелевшая. Медлительная и очень серьезная тетя Поля, смешливая санитарка Гули. Здесь же и Гульсара в белом халате и накинутом на голову платке. Стоя у подъезда, они приветливо машут руками.

Лихо завернув, подкатывает «пикап». Нуржамал выпрыгивает из машины. Максут подает ей огромную связку книг. Книги сейчас же подхватывает Гули.

— Совсем заждались! Все говорили: вот-вот приедут... Сюда, сюда! Мы вам и комнату приготовили, — торопится сообщить Ольга Михайловна.

Нуржамал, Ольга Михайловна и Гули входят в небольшую, чистенькую комнатку. На маленьком ночном столике цветы. Кровать аккуратно застелена одеялом. На столе слепящей белизны скатерть. Видно, что комната убрана заботливыми руками.

— Спасибо вам, спасибо! — растроганно повторяет Нуржамал.

— Ждала я вас,— отвечает не менее растроганная Ольга Михайловна.— Трудно мне было без врача: больница хоть и небольшая, но одному фельдшеру не управиться. Ну, счастливо жить на новом месте и, как говорят, приснись жених невесте!

Часом позже за столом сидят Нуржамал и Бектас. Он заметно постарел, виски побелели, лишь попрежнему пронизывающе остро смотрят его живые, полные молодого блеска черные глаза.

Нуржамал приятно чувствовать себя хозяйкой. Она деловито разливает чай.

— Вы, Бектас Умарович, первый мой гость. У меня такое ощущение, словно я попала в родной дом, все так близко, знакомо. Хотя все так изменилось!

— Кум-Тас и есть твой родной дом,— подхватывает Бектас.— А перемены есть, верно... И немалые!— он смотрит в окно, из которого видна часть широкой улицы.— Да и ты не прежняя... врач Булатова!

— Примите мою благодарность за все, что вы сделали для меня! — последние слова у Нуржамал вырываются непроизвольно и произносит их она чуть дрогнувшим голосом.— Да разве только для меня одной?.. Я все думала: какими словами я скажу вам об этом, когда приду? Но вы сами пришли ко мне в первый же день.— Нуржамал умолкает не то от смущения, не то не найдя больше подходящих слов.

— А ты думала, секретарь райкома принимает людей только у себя в кабинете? — Бектас усмехается. — А ко мне заходи. Поговорим. Наверное, планы разные там, мысли, а? И у меня есть свои планы... Относительно детского сада, яслей.

Нуржамал делает нетерпеливое движение. Уловив ее жест, Бектас спешит пояснить:

— Больница само собой! Но и о другом надо думать. Дел у нас много... Ой, много! Для Кум-Таса ваш приезд — большое событие! Я очень надеюсь на вас, молодежь... Ну, пойду, погляжу, как твои подружки устроились. Отдохни с дороги... А уж завтра с утра за дело!..

И мы видим больницу в ранний утренний час. Идет уборка. Тетя Поля гремит ведрами, с грохотом отодвигает табуретки. Гули с необыкновенным рвением трет пол большой шваброй. Швабра отчаянно стучит о стены и двери.

— Почему же вы, Гули, не поете? — появляясь в дверях, спрашивает Нуржамал.

— Это же больница!

— Больница, а вы стучите шваброй так, словно работаете в кузнице.

Тетя Поля, взяв ведро, собирается итти. Увидев Нуржамал, ставит ведро на пол. Тяжелая ручка со звоном ударяется о край ведра. Нуржамал, вздрогнув, морщится.

— Что это вы, доктор, спозаранку-то?

Нуржамал глазами показывает на двери палат:

— Больные еще спят. Соблюдайте строжайшую тишину.

— А как же уборка? — забывшись, в полный голос спрашивает Гули и тут же в испуге закрывает рот ладонью.

— Разве нельзя убирать тихо? Помните — тишина то же лекарство.

На лицах тети Поли и Гули удивление. Дверь резко распахивается. На пороге Максут.

— Доктор! — густым басом обращается он к Нуржамал.

— Тс-с! — машет на него руками Гули.— Ты куда пришел? В кузницу? Тишина — первое лекарство! — и смотрит на Нуржамал, надеясь заслужить ее одобрение.

Максут, стуча сапогами, направляется к Нуржамал. Тетя Поля, глядя на его ноги, осуждающе качает головой. Спохватившись, Максут встает на цыпочки и, смешно переставляя короткие ноги, подходит к Нуржамал.

— Больную девочку привез,— переходит на шопот Максут.— Дочку Акботы.

В коридор входит растерянная Акбота, молодая женщина, с девочкой на руках. Робко озираясь по сторонам, она нерешительно замирает в дверях. У девочки безвольно опущены ручонки, веки закрыты.

— Помогите, доктор! — сбивчиво говорит Акбота. — Зере вся в жару! — и с мольбой смотрит на Нуржамал. Глаза ее полны слез.

Нуржамал осматривает девочку.

— Почему не привезли раньше?

Акбота хочет ответить, но в коридор врывается Кибат, зобатая, беззубая старуха.

— Зачем увез? — кричит она в лицо Максуту. — Кто просил?

Максут не успевает ответить, как старуха набрасывается на Акботу:

— Иди домой, Акбота! Слышишь, домой!

— Тише, бабушка, здесь нельзя кричать, — останавливает ее Гули.

Старуха бросается к Акботе. Старается вырвать из ее рук ребенка.

— Вашему ребенку никто не сделает ничего плохого,— вставая между ними, говорит Нуржамал.— Успокойтесь.

Однако старуха продолжает бушевать:

— Никому не дам Зере!

Нуржамал, заметив подошедшую Ольгу Михайловну, решительно берет из рук матери ребенка:

— Зере мы оставим в больнице.

Ночь. У постели Зере — Нуржамал и Гульсара. Гульсара держит термометр.

— Сколько? — со страхом спрашивает Нуржамал.

— Сорок один и две десятых...

Измученная Нуржамал на какую-то долю секунды падает духом.

Зере заметалась.

— Она умрет?

— Нет, нет, Гульсара, она не умрет! — Нуржамал старается взять себя в руки.— Не должна умереть, понимаете? Но если бы ее привезли раньше... на один день раньше! Я спасу ее... Иначе... иначе... как же мне взглянуть в глаза ее матери?!

— Что вы хотите сделать? — с опаской спрашивает Гульсара.

— Есть еще средство... Его применяют только опытные врачи. Но я решилась...— Нуржамал со шприцем в руках подходит к девочке.

Больничный коридор. На скамейке дремлет Гули. Очнулась, подошла к двери. Прислушалась.

В палате, у постели Зере, попрежнему Нуржамал и Гульсара. Нуржамал держит руку девочки, проверяя пульс. Лицо ее озабочено. Поправив одеяло, подходит к Гульсаре.

— Я не теряю надежды, Гульсара! — собрав силы, тихо произносит Нуржамал, но в ее голосе сомнение.

— Пошли бы, прилегли. Я побуду... За эти дни, смотрите, как осунулись, узнать нельзя!

Нуржамал отрицательно качает головой. В палату входит Ольга Михайловна.

— Отдохните, Нуржамал Хакимовна, прошу вас. Завтра у нас серьезная операция. Больной Касымов уже подготовлен.

Нуржамал, не отводя глаз, смотрит на Зере.

— Бедная девчурка! На один бы день раньше... — шепчет она.— Всего на один день! — последние слова у нее вырываются, как стон.— Но не будем терять надежды!

Наплывает табличка:

ТИХО!
ИДЕТ ОПЕРАЦИЯ

Наглухо закрытые двери распахиваются. Из операционной Гули вывозит на каталке больного. У него забинтована голова.

Выходят Нуржамал и Ольга Михайловна. Нуржамал на ходу сдвигает с лица марлевую маску. Капельки пота проступили на ее высоком, гладком лбу. Ольга Михайловна подает стерильную салфетку. Нуржамал вытирает ею усталое, немного грустное лицо.

— Мне кажется, — осторожно замечает Ольга Михайловна,— операция прошла удачно.

— Да, я довольна... Очень довольна!

Лицо Нуржамал светлеет. На нем появляется та гордая, сдержанная улыбка, какая бывает у человека, преодолевшего большую трудность и удовлетворенного собой.

— Пойдемте, посмотрим Зере,— предлагает Нуржамал.— Как ее самочувствие?

Ольга Михайловна не отвечает. Они идут в конец коридора.

Палата. У постели Зере Нуржамал, Ольга Михайловна и Гульсара. Нуржамал только что закончила осмотр Зере. Строгая и озабоченная, она что-то обдумывает, вытирая о полотенце руки. Ольга Михайловна и Гули в ожидании смотрят на нее. Никто из них не решается хотя бы взглядом задать вопрос.

— Дайте кислород! — приказывает Нуржамал.

Гульсара приносит кислородную подушку. Нуржамал пытается восстановить дыхание Зере. И чем больше она прилагает усилий, тем торопливее, лихорадочнее ее движения. Видно, что это последняя попытка, последняя надежда.

— Следите за пульсом! — приказывает Нуржамал Ольге Михайловне.

Ольга Михайловна берет руку Зере.

Отчаянная, напряженная борьба за жизнь. Проходят минуты, но Нуржамал они кажутся вечностью.

— Пульса нет! — коротко роняет Ольга Михайловна, опуская ручонку Зере на одеяло.

В тишине ее слова раздаются, как удар грома.

— Я сделала все, Бектас Умарович! Все, что было в моих силах! Девочку привезли слишком поздно! — говорит Нуржамал. — Но, сами понимаете, иногда... — она не договаривает. — Вот какой мой первый визит к вам! Не с тем мне хотелось притти... — Голос ее начинает дрожать. — Поверьте мне, я... все, что от меня зависело, сделала...

Они сидят в кабинете Бектаса один против другого. Нуржамал все еще под впечатлением пережитого. Голова ее опущена, губы плотно сжаты, движения резкие, порывистые. Бектас, как всегда, спокоен, внимателен и заботлив.

— Понимаю тебя и твое состояние понимаю. Но не надо падать духом. Работай, завоевывай авторитет, доверие народа.

— И когда? — не слушая его, продолжает свое Нуржамал. — В первые дни приезда! Когда я только начала...

— Главное — не опускать рук! Вот ты же сделала операцию Касымову,— переводит разговор Бектас.— И хорошо сделала! Ведь он, бедняга, пролежал восемь месяцев в больнице! Как его здоровье?

— Вполне удовлетворительно, — оживляется Нуржамал. — Да, но Зере... Зере я не спасла!

Бектас подходит к Нуржамал, кладет ей на плечо руку.

— Твоя совесть чиста, да? А это самое важное. Тогда никто не может тебя упрекнуть. Совесть врача — великое, святое дело! Так и запомни. А это что у тебя? — Бектас берет из рук Нуржамал свернутые в трубочку бумаги.— О, целая опись!

— Я составила список на дополнительное оборудование.

— Хорошо, хорошо, посмотрим. Оставь.

В кабинет входят несколько чабанов. Останавливаются в дверях.

Нуржамал встает.

В больничном саду, на скамейке, одинокая сгорбленная фигура женщины. Это мать Зере — Акбота. Она вся ушла в свое горе.

К ней подходит Нуржамал. Садится рядом. Она не находит слов, чтобы утешить Акботу, она только ласково гладит ее сухую, жилистую руку.

— Что же делать, милая Акбота?.. Что же делать?..— наконец выдавливает из себя Нуржамал, стараясь взглянуть ей в лицо.

Акбота молчит, только плечи ее вздрагивают от беззвучного плача.

В сад вбегает Кибат. С неистовой бранью набрасывается на Нуржамал:

— Ты!.. Ты погубила Зере! Пусть будет проклят твой род! Пусть ты не найдешь себе покоя! Пусть свет погаснет в твоих глазах!..

Акбота порывисто встает.

— Уйди!.. Уйди!.. — резким, повелительным голосом кричит она, наступая на старуху.

Кибат, ошеломленная решительным видом Акботы, в страхе смотрит на нее.

И снова утро.

Легким, быстрым шагом идет Нуржамал по светлому больничному коридору. За ней с трудом поспевают Ольга Михайловна и Гули.

— Что ж, начнем наш утренний обход! — на ходу бросает Нуржамал, открывая дверь в детскую палату.

Два ряда белых кроватей. Большое окно. Солнечные зайчики на стенах.

— Здравствуйте, доктор! — радостно приветствуют дети Нуржамал.

— Доброе утро!

...Осень. Рыжая степь.

...Поля и луга в зимнем покое.

...Бурный разлив весенних вод.

...На дальних джайляу первые подснежники.

...На летние пастбища движутся отары овец, косяки коней.

Бектас в своем кабинете, у окна.

— А у нас уже начался перегон. Скот двинулся в горы,— с чувством говорит он.— Отрадно становится на душе, когда посмотришь на наши богатства. Столько овец!.. Коней!.. Сам знаешь, какая горячая пора! — и вдруг резко оборачивается.— Очень хорошо, что балхашцы взяли

шефство над Кум-Тасом. Нам нужно строить город! Ведь от старого остался лишь вон тот курган,— он показывает на окно.— Давно я ждал тебя,— слова Бектаса обращены к сидящему у стола Мурату.— Ты надолго к нам?

— Думаю пробыть все лето.

— И на том спасибо. А Нуржамал видел?

— Нет! — коротко отрезает Мурат.

— Помнится, вы были друзьями...

— Были,— с горечью подтверждает Мурат.

— Ну, а теперь?

Мурат молчит. Бектас первый нарушает тягостное молчание.

— Нехорошо забывать старых друзей, Мурат! — он хочет еще что-то сказать, но в это время открывается дверь и в кабинет входит Нуржамал.

Увидев Мурата, на секунду задерживается на пороге. Затем, сделав легкий кивок в его сторону, проходит к столу и садится.

— Бектас Умарович,— сухо-официальным тоном начинает Нуржамал, не глядя на Мурата. — Райздравотдел направил нам нового врача...

— Вот и чудесно! — обрывает Бектас.— Вы меня извините, друзья, дело есть,— и быстро выходит из кабинета.

Некоторое время Нуржамал и Мурат молчат. Видно, что Нуржамал борется с собой, потом, приняв решение, прямо обращается к Мурату:

— Почему ты тогда не пришел?

— Я тебе все объяснил в записке. Разве ты не поняла меня?

— Никакой записки я не получала,— глядя на Мурата открыто и смело, говорит Нуржамал,— а если бы и получила, это нисколько не меняет дела. Я всегда исполняю свои обещания, и не понимаю людей...

— Это правда?! — вскакивает Мурат.

— Что правда? — удивляется Нуржамал.

— Правда, что ты не забываешь своих обещаний?

— Я-то помню, а вот ты...— не договорив, Нуржамал опускает глаза.

— А этот щеголь, что не отходил от тебя ни на шаг?

— При чем здесь Керим?

Мурат сконфужен.

— Ах, вот оно что!..— Нуржамал начинает смеяться так заразительно, что Мурат не может не улыбнуться.— Так ты подумал...

— Я был уверен, что теперь я лишний...

Входит Бектас.

— Эх, дела держат! — бросив быстрый взгляд на Мурата и Нуржамал и подходя к окну, говорит он. — А то сел бы вон на того коня, да и в степь. Хороша сейчас степь — вся в цвету!.. А ты не разучился держаться в седле, а? — обращается он к Мурату.— Хочешь, дам коней? Да каких — как ветер!

— Хочу! Вот только, как Нуржамал?

— Я согласна. Давайте!

Мурат и Нуржамал мчатся на быстрых степных конях, подставив лица под свежий ветер. Нуржамал полна силы и того одухотворенного и дерзкого порыва, какой бывает только в молодости.

Круто остановив коня, она прислушивается к шуршанию трав, разноголосому пению птиц. В эти голоса вливаются другие. Нуржамал смотрит вперед. На дороге шумная ватага детей. Разделившись на две группы, они стоят вдоль обочин дороги.

— Доктор!.. Наш доктор!..— размахивая руками, кричат дети.

— Здравствуйте, дети! Здравствуйте! — отвечает Нуржамал, кланяясь.

Едут табунщики. Завидев Нуржамал, приветствуют ее, снимая шапки.

— Тебя все здесь знают! — не без доли зависти замечает Мурат.

— Я еще так мало сделала. Совсем, совсем еще мало!.. Хочется сделать что-нибудь большое, необыкновенное!

Вдали кривая, изогнутая полукругом линия холмов. Оттуда доносится рокот ревущего потока. Кони, не умеряя бега, входят в широкий разлив реки.

— Не смотри вниз — закружится голова! — предупреждает Мурат.

— Я ведь не княжна Мэри! — смеется Нуржамал, останавливая коня. Щеки ее горят ярким румянцем, волосы разметались, она часто и порывисто дышит.

— Наша скачка напомнила мне юность. Когда-то я так же мчалась степью... Страх гнал меня! — охваченная воспоминаниями, говорит Нуржамал. — Была у меня одна мысль — бежать, скрыться от Актанбая!

— А ну, попробуй убежать от меня!

— И попробую! — угадав его мысль, с лукавой улыбкой отвечает Нуржамал и, повернув коня, пускает его вскачь.

— Нет, от меня тебе не уйти! — кричит вслед Мурат.

Они мчатся предгорьем. На каком-то подъеме Мурат настигает Нуржамал.

— Стой! — кричит он, хватая повод ее коня.

Нуржамал, вырвав повод, устремляется вперед. Однако уйти от Мурата не так-то легко. На полном скаку он останавливает коня, преграждая ей путь. Прежде чем она успевает увернуться, Мурат, обняв ее за плечи, привлекает к себе и целует.

— Мурат!.. — не успев защититься, вскрикивает Нуржамал.

Вечереет. Мурат и Нуржамал едут шагом. Вдали мелькают огоньки Кум-Таса.

— Я знала, чувствовала — ты приедешь! — говорит Нуржамал.— Не мог не приехать! Так говорило мое сердце...

— Так ты ждала меня? А я... — говорит Мурат,— как я мог подумать? Да, да, я глубоко виноват перед тобой! О, как часто ты вставала в моем воображении! То видел тебя мчащейся на коне в неведомую, бескрайную даль степи, и ты гнала, торопила коня, боясь опоздать... То видел, как ты заботливо склонялась над больным, и твои маленькие смуглые руки делали кому-то перевязку. Но чаще всего я видел тебя веселой, улыбающейся, торопливо идущей по родному и милому Кум-Тасу. Как мне хотелось в такую минуту быть возле тебя, вот так, как сегодня...

Вечер. Горит электрическая лампа под зеленым абажуром. Свет ярко освещает стол, оставляя комнату в полумраке. Это все та же комната, в которую мы вошли вместе с Нуржамал в день ее приезда. В ней только прибавилось вещей и общий вид стал более обжитым.

В открытые окна влетают словно тронутые ржавчиной осенние листья.

Мурат и Нуржамал сидят в полумраке на диване.

— Так же, как и ты, я люблю свою специальность, свое дело. Если бы ты знала, какую гордость, какую радость — что я говорю? — какое счастье испытываешь, когда видишь выход металла из мартена! Он дышит, живет, светится миллионами искр!.. Все усталые, взволнованные, но все улыбаются. Чудесные минуты!..— взглянув на грустную Нуржамал, Мурат умолкает.

— Как незаметно прошло время, три месяца — словно один день! Уедешь, и опять надолго, опять я буду ждать...—с нежностью приникая к Мурату, шепчет Нуржамал.

— Но по-другому... Теперь ты — моя жена! Я буду писать тебе часто-часто!

— Я тоже... обо всем буду писать: о себе, о делах, о своих желаниях.

— У тебя много желаний?

— Много! А теперь появилось еще одно...— помедлив, говорит Нуржамал.— Хочу, чтоб у нас была дочка.

— Почему? — искренно удивляется Мурат.— Я хочу сына.

— И назовем мы ее... — не слушая, продолжает Нуржамал.

— О, у нас столько красивых женских имен! — подхватывает Мурат и уже собирается их перечислять.

— Нет, нет! — останавливает Нуржамал. — Имя нашей дочери будет...— она переводит взгляд на стоящую среди книг фотографию Любови Петровны: — ее имя будет — Любовь!..

Мартеновский цех Балхашского медеплавильного комбината. У входа и в самом цехе столпились рабочие, чтобы посмотреть на пуск печи. Раскаленная печь гудит, сотрясая стены, словно в ней заперт неведомый, чудовищный зверь.

На узкой, обнесенной железными перилами площадке мартена группа инженеров и среди них Мурат. Он, как и все, неотрывно смотрит на створы печи, ожидая выхода металла.

В гуле, наполняющем цех, голос мастера звучит приглушенно, как бы издалека:

— Даем первую пробу.

И вот — выход металла. Раскаленная лава течет, разливается, искрясь сотней оттенков.

Слепящий свет расплавленного металла переходит в спокойный свет настольной лампы.

За столом Нуржамал. Она склонилась над письмом. Перед ней рядом с фотографией Любови Петровны карточка Мурата. Он смотрит на Нуржамал, как бы ободряя ее. И она, будто почувствовав его взгляд, поднимает голову, доверчиво улыбается.

Звучит ее голос:

— Она рядом со мной, наша Люба... наша Любовь! Теперь мы ждем тебя вдвоем...

Нуржамал отрывается от письма. С непередаваемой материнской нежностью смотрит на маленькую белую кроватку. И снова склоняется над письмом.

— Иногда я завидую тебе. Какой маленькой кажется мне моя больница и я сама в сравнении с тем, что делаете вы, строители Балхаша! Сейчас я мысленно представляю себе величественную картину строительства. Там, где еще недавно была безлюдная степь, где не росло ни деревца, ни кустика, я вижу корпуса заводов...

На этом звуковом фоне проходят кадры Балхаша. Стройные, величественные подъемные краны, мачты высокого напряжения, трубы заводов; они резко выступают на фоне неба, как бы нарисованные углем на голубой бумаге.

Звучит голос Нуржамал:

— Как я горда, Мурат, что ты тоже участвуешь в этом великом деле! И потому разлука наша не кажется мне такой горькой!.. А у нас, в Кум-Тасе, опять горячая пора...

Нарастающий конский топот.

Движется косяк коней. Чем-то напуганные, они мчатся сплошной стеной. Их гонит непреодолимый страх. Кажется, ничто не остановит эту живую лавину.

Впереди косяка — рыжий жеребец. Длинный хвост у него вытянулся горизонтально, как у птицы. За ним с громким ржаньем несутся кобылицы. Еще какая-то доля секунды, и весь конский косяк, увлеченный бегом, полетит под откос.

Но откуда-то на взмыленном коне вылетает старший табунщик Асылбек. Набрасывает на шею жеребца петлю курука. Сильным рывком заставляет его свернуть в сторону.

Этого достаточно, чтобы все изменилось. Кони, увлеченные вожаком, замедляют бег, но по инерции налетают на асылбековского коня. Взвившись на дыбы, он сбрасывает Асылбека наземь. Асылбек вскакивает, но испуганный жеребец сбивает его с ног. Стиснув зубы и превозмогая боль, Асылбек пытается приподняться. Но, обхватив руками живот, скорчившись, валится на землю.

К нему подбегают Ишанбай и Малбагар с несколькими табунщиками. Окружив Асылбека, растерянно стоят, не зная, что делать. Подходит Катя Завьялова.

— Что ж вы стоите, товарищи? Несите Асылбека в юрту! А вы, товарищ Малбагар, скачите в Кум-Тас к Булатовой...

Нуржамал склонилась над кроваткой Любы.

За окном дождь, свист ветра.

Сильный, тревожный стук в дверь.

— Войдите!

Входит Малбагар в брезентовом плаще, с которого струйками стекает вода.

— Большое несчастье, доченька! — сразу приступает он к делу.— Конь сбил Асылбека — копытом ударил. Приехал за тобой.

— Да вы сядьте, Малбагар.

— Некогда садиться. Скорее ехать надо.

— Сейчас и поедем! — Нуржамал подходит к телефону, снимает трубку, набирает номер.— Ольга Михайловна? Это я... Срочный вызов... Нужна машина... Гульсара пусть возьмет мой саквояж с хирургическими инструментами и стерильный материал... Пришлите Гули.

Ливень. У подъезда машина. Поодаль подседланный конь. Малбагар затягивает подпругу. На ступеньках подъезда стоит Гули.

Из машины высовывается Нуржамал:

— Гули, посмотрите за Любой!

Машина трогается.

За ней следом устремляется Малбагар.

По размытой ливнем дороге мчится машина. Среди пустынной и грозной в этот час степи она кажется затерянной и одинокой. Разрывая сплошную сетку дождя, ныряет в ухабы, рытвины, пересекает черные, вздувшиеся потоки воды.

В машине за рулем — Максут. На заднем сиденье — Нуржамал и Гульсара.

— Со слов Малбагара, положение Асылбека тяжелое,— торопясь, рассказывает Нуржамал. — Боюсь, как бы нам не опоздать!—Она с тревогой смотрит в окно, по которому бегут струи воды.

Машину сильно встряхнуло. От неожиданного толчка Нуржамал и Гульсара сползают с сиденья. Максут, ворча и отплевываясь, вылезает из машины. Подняв капот, лезет осматривать мотор.

— Максут, что случилось? — распахивает дверцу Нуржамал и, не получая ответа, снова задает вопрос: — Это надолго?

— Может, полчаса, может, час... — невозмутимо тянет Максут.

— Но мы опоздаем, Максут! Понимаешь, опоздаем!

— Максут все понимает... Что дождь идет... Что авария случилась... Что ехать надо...

— Как же быть? Как быть? — волнуется Нуржамал.

Подъезжает Малбагар на мокром, залепленном грязью коне.

— Малбагар! — кричит Нуржамал.— Дайте вашего коня. Поеду верхом. Гульсара, саквояж... Стерильный материал...

Гульсара в нерешительности.

— Скорей! Скорей! — торопит Нуржамал.

Малбагар спешивается. Помогает Нуржамал сесть на коня. Гульсара торопливо прикручивает к седельной луке саквояж.

— Смотри, доченька, не сбейся с дороги! — напутствует Малбагар.— Немудрено в такую непогодь потерять путь.

— Найду, места знакомые! — Нуржамал натягивает повода.— Торопитесь. Вы, Гульсара, мне очень нужны! — и Нуржамал, хлестнув коня плетью, исчезает за густой, почти непроницаемой сеткой дождя.

Пригнувшись в седле, Нуржамал пробивается сквозь ливень. Ливень хлещет по лицу, бьет в грудь коня. Конь, то и дело оступаясь на камнях, скачет по крутой, размытой ливнем дороге.

...Путь пересекает бурный, рокочущий поток. Конь останавливается. Несмотря на все попытки Нуржамал заставить его войти в воду, он упрямо стоит на месте. Нуржамал оставляет седло. Накрутив повод на руку, входит в бушующий поток. С большим трудом втягивает коня в воду. Конь заламывает морду, хрипя и раздувая ноздри, идет за ней. Посреди потока Нуржамал, оступившись, падает. Делая отчаянные усилия, старается подняться. Поток увлекает и коня. Их несет вниз, ударяя о камни, крутя на стремнинах. Но вот Нуржамал удалось схватиться за большой камень. Не выпуская из рук повода, она встает. Лицо ее искажено болью. Собрав остатки сил, выбирается на берег. Конь дрожит мелкой дрожью, кося на свою хозяйку большим янтарным глазом.

— Ну, ну, спокойно! Спокойно! — Нуржамал ласково гладит его по крутой шее.

И когда конь немного успокаивается, пересиливая боль в ноге, Нуржамал садится в седло.

Нуржамал поднялась в горы. Грозовые тучи остались позади. Вечернее небо в ярких звездах.

На взгорье несколько юрт. Вокруг них неясные фигуры табунщиков.

Нуржамал ударяет коня плетью, и он легко выносит ее на джайляу.

К Нуржамал подбегает Ишанбай, Катя Завьялова, табунщики.

— Где больной?

— В юрте! — отвечает Ишанбай, помогая Нуржамал спешиться.

Юрта. На кошме, укрытый одеялами, лежит Асылбек. Нуржамал только что кончила его осмотр.

— Все нужно вынести,— говорит она Кате.— Посредине устроить лежак. Юрту затянуть марлей. Лампу поставить вот сюда, на табуретку.

Стоящие у входа в юрту табунщики принимаются за дело: выносят кошмы, одежду, хозяйственные вещи.

— Вскипятить воду,— продолжает отдавать приказания Нуржамал. — Больного раздеть... Я приступаю к операции, — она раскрывает саквояж.

Слышен отдаленный шум машины.

— Вот, кажется, и Гульсара! — поднимая голову и прислушиваясь, замечает Нуржамал.

На лежаке под простыней Асылбек. Лицо его закрыто марлевой маской. На табурете, покрытом полотенцем, зажженная керосиновая лампа. Кипит хирургический бак.

Гульсара с флаконом в руке стоит у изголовья больного. Капля за каплей падает белая жидкость на марлевую маску.

— Спит? — тихо спрашивает Нуржамал, закрывая рот марлевой маской. Руки ее в резиновых перчатках. — Скальпель! — роняет она. — Ножницы!

Гульсара сразу включается в темп операции, быстро подает один инструмент за другим.

— Зажимы!..

— Крючок!..

— Тампоны!..

— Кетгут!..

Гульсара быстро выполняет приказания.

— Ближе лампу!.. Ничего не вижу! Ближе! Еще, еще...

Гульсара старается пододвинуть лампу. Какое-то неосторожное движение, и лампа падает. Сразу наступает полная тьма. Гульсара испуганно вскрикивает.

— Оставайтесь на месте! — глухо звучит из-под маски повелительный голос Нуржамал.

— Что же делать? — с отчаянием шепчет Гульсара.

— Спокойно, спокойно! Поднимите кошму. Узнайте, есть ли другая лампа.

Гульсара осторожно двигается к выходу. Приподнимает кошму.

— Лампу! Скорее другую лампу! — дрожащим от волнения голосом произносит она, обращаясь к неподвижно стоящим табунщикам.— Я разбила лампу. Операция еще не закончена!

Табунщики молча переглядываются.

— Есть другая лампа? — в сильной тревоге почти кричит Гульсара, почуяв в молчании табунщиков недоброе.

— Другой лампы нет,— отвечает за всех Катя, и слова ее звучат, как приговор.

Гульсара опускает кошму.

— Лампы нет...— упавшим голосом говорит она.

Мгновение Нуржамал раздумывает.

— Подвести машину! — отдает она приказание.

Гульсара снова поднимает кошму:

— Максут, подведи машину!

Отдаленный шум мотора. Шум все ближе и ближе. Машина останавливается у входа в юрту.

— Откиньте кошму, Гульсара. Шире... шире... Теперь пусть Максут включит фары.

— Максут! — кричит Гульсара.— Включи фары!

Юрту заливает ослепительно яркий свет. Под двумя сильными лучами Нуржамал склоняется над Асылбеком.

— Гульсара, займите свое место. Я продолжаю операцию...

Из юрты выходит Нуржамал. Сильное душевное волнение, пережитое несколько минут назад, еще не оставляет ее,— она напрягает все силы, чтобы не упасть.

— Как ты побледнела, Нуржамал! Что с тобой?—вырывается у Кати.

Нуржамал пытается сделать шаг, но боль сводит ей ногу. Непроизвольно подавшись назад, она медленно оседает наземь.

— Ты ранена?! Смотрите! — указывает табунщикам Катя. — На платье кровь!..

Юрта. В глубине, укрытая стеганым одеялом, лежит Нуржамал, плотно сомкнув веки. Около нее хлопочут Гульсара, Катя и Бибиш, толстая, с добродушным лицом пожилая женщина.

— И виду даже не показала! — удивляется Катя.— Такая глубокая рана, и она терпела!

Гульсара достает из саквояжа склянку. Смотрит на свет.

— Иод весь кончился! Продезинфицируем хотя бы спиртом...

— У меня есть такая трава, — предлагает Бибиш.

— Чтобы занести инфекцию? — возмущенно восклицает Гульсара. — Что ты, Бибиш! Знаешь, какой вред может получиться от твоей травы? Заражение крови!

— У нас все ею лечатся, — спокойно возражает Бибиш.— И никто еще не умирал.

Нуржамал приоткрывает веки:

— Как называется трава?

— Гюль-раушан! — поспешно отвечает Бибиш, несколько смущенная вопросом.

— Гюль-раушан... гюль-раушан...—тихо повторяет Нуржамал, словно вспоминая что-то.— Я часто слышала от матери это название,— и вдруг твердо говорит: — Бибиш, сделайте мне перевязку.

— Нуржамал Хакимовна! — обращается к ней Гульсара официально-деловым тоном и в знак своего крайнего негодования встает во весь рост. — Как можно?! Врач обращается к знахарству! И где — на джайляу! Что могут подумать люди?

Нуржамал делает нетерпеливое движение.

— Я прошу, сделайте! — повторяет она слабым голосом.

Бибиш, расстелив чистое полотенце, аккуратно раскладывает на нем сухие остроконечные листья. Гульсара и Катя молча следят за ее сосредоточенными движениями, сокрушенно качая головами.

...Но вот постепенно в юрту заходят один за другим несколько человек. Скоро в ней становится тесно от людей. Все, не спуская глаз, с тревогой молча глядят на Нуржамал.

— Зачем пришли? Спит доктор!

— Нет, я не сплю! — поднимает потемневшие веки Нуржамал.

— Уйдите, уйдите все! — машет руками Бибиш.— Лежи спокойно!— наставительно замечает она таким тоном, что Нуржамал не может не улыбнуться.

Она смотрит на стоящих вокруг чабанов и в глазах каждого читает тревогу, сочувствие и уважение к себе. Люди осторожно, на цыпочках выходят из юрты.

В руке у Нуржамал листья гюль-раушана. Она рассматривает их напряженно, с вниманием, словно стараясь разгадать таинственную силу, заключенную в этом растении.

— Гюль-раушан! Цветок радости!..

У изголовья Нуржамал — Бектас.

— Подумайте только, Бектас Умарович, — с возмущением жалуется Гульсара, — наша больная отказывается от применения медикаментов. Решила лечиться какой-то травой. Хотя бы вы ее убедили.

— Ничего не могу поделать! — Бектас с комическим сожалением разводит руками. — Уж кому лучше знать, чем надо лечиться, как не самому врачу!

— Как здоровье Асылбека? — желая перевести разговор, спрашивает Нуржамал.

— Ему лучше, — отвечает Гульсара.

— Но я думаю, от больницы ты все же не откажешься? — спрашивает Бектас с некоторой долей сомнения.

Больница. Перевязочная. На операционном столе Нуржамал. Приподнявшись на руках, она следит за тем, как новый, незнакомый нам врач Бекенбаев осматривает ее больную ногу. Здесь же Ольга Михайловна и Гульсара.

— Поразительная заживаемость! — говорит он. — Исчезла краснота. Опухоль спала. Ни малейших следов нагноения!

— Вы удивлены, Бекенбаев?

— Говоря откровенно, да!

— И я не меньше вас... Завтра встаю! — не терпящим возражения тоном заявляет Нуржамал. — Начну первые лабораторные исследования...

Нуржамал склонилась над микроскопом. К ней подходит Бекенбаев.

— Взгляните, Бекенбаев, какими мощными бактериоцидными свойствами обладает гюль-раушан! Прошу вас к микроскопу.

Нуржамал, уступив место, подходит к другому столу, заставленному банками с притертыми пробками. Открывает одну из банок и пипеткой набирает жидкость. Затем выдавливает одну каплю на матовое стеклышко.

— В этой банке, — поясняет Нуржамал, — зараженная вода. Инфузории буквально кишат в ней. Посмотрите! — она вставляет стеклышко в микроскоп.

Бекенбаев смотрит в микроскоп.

— Да, да, вижу...

— Сейчас, — продолжает Нуржамал, — этот лист я разрежу на мелкие кусочки. Вот так! — быстро разрезает лист и кладет кусочки на стекло. — Я положу их от капли на расстоянии двух-трех миллиметров. Смотрите, что будет теперь...

— Вижу, инфузории погибают...

— А через пять-десять минут погибнет все многочисленное население капли. Ну, что вы на это скажете? Как вы думаете, стоит мне продолжать опыты?

— Непременно, Нуржамал! — горячо отзывается Бекенбаев. — Обязательно продолжайте!

— Представляете, если получить концентрат гюль-раушана, какой силой он будет обладать!..

Маленькая лаборатория. На столе перегонный аппарат, спиртовка, над ней треугольный штатив с большой колбой — в ней идет отгонка эфирных масел. Здесь же стоит холодильник и приемные склянки. Штатив с пробирками, банка с реактивами.

Нуржамал поглощена своим опытом. Держа пробирку в руке, смотрит на свет.

— А если?... Может быть, может быть... Так... Попробуем, — бормочет она и вдруг, заметив стоящую у дверей Гульсару, спрашивает: — Почему вы не идете домой? Рабочий день давно окончен.

— Если вы хотите, я могу уйти, — обиженно отвечает Гульсара.

— Я совсем не хочу, чтобы вы уходили! Просто я думала, вам неинтересно. Или... вы изменили свое мнение о гюль-раушане? — Нуржамал смотрит на нее испытующе.

— Я слышала от доктора... — Гульсара виновато опускает голову.

Кто-то тихо стучится в дверь. На пороге Малбагар с большим мешком за плечами.

— Здравствуй, доченька! А, и Гульсара здесь!

— Гульсара помогает мне.

— Так-так! — неодобрительно цокает языком Малбагар. — А помнится, она считала гюль-раушан пустой затеей, — он бережно развязывает мешок, извлекает из него растение. — Вот, прими... Последнее, что собрали... — и с тревогой спрашивает: — Хватит?

— Хватит, хватит! — успокаивает его Нуржамал, улыбаясь.

— Что ответить мне людям: открыла ты тайну гюль-раушана или нужно еще ждать?

— Вырвать тайну у природы не так-то легко! — вздыхает Нуржамал. — Но кое-что я уже сделала. — Она берет одну пробирку. — Идите-ка сюда, смотрите.

Осторожно приблизившись, Малбагар смотрит на пробирку так, словно там заключено какое-то чудо.

— Это эфирное масло, — поясняет Нуржамал, — которое мне удалось извлечь из листьев гюль-раушана, — она передает пробирку Малбагару.

— И в самом деле — масло!

— Но это еще половина дела, — продолжает Нуржамал. —Теперь нужно извлечь из этого то вещество, которое действует на раны заживляюще — так называемый концентрат.

— Кон-цен-трат! — повторяет Малбагар. — Понимаю... Значит, так и буду говорить, — заключает он: — масло есть, теперь ищем концен-трат.

Нуржамал входит в свою скромно, но уютно обставленную комнату. Она заметно изменилась: в ее движениях уже не стало прежней порывистости, в походке — легкости. Лицо сосредоточенное — заботы и ответственность оставили свой след.

Войдя, она плотно прикрывает за собой дверь, словно затем, чтобы оставить за порогом все, что может помешать углубленной работе. Бросив взгляд в сторону кроватки и убедившись, что Люба спит, усаживается за стол. Некоторое время сидит задумавшись, полузакрыв глаза. Потом, пододвинув к себе лист белой бумаги, начинает быстро писать.

Люба завозилась в кроватке. Схватившись пухлыми ручонками за борт решетки, поднялась.

— Ой, проказница, опять не спишь? Спать, спать надо! — и, схватив дочь на руки, осыпает ее поцелуями.

Стук в дверь. Нуржамал кладет Любу в кроватку. Подходит к двери. На пороге Бектас.

— Увидел в окне свет, дай, думаю, зайду, — оправдывается он, опасливо поглядывая на кроватку и стараясь говорить как можно тише. — Спит?

— Давно пора бы, — с нежностью отвечает Нуржамал. — Такая непоседа!

— Вся в мать!

— Садитесь, Бектас Умарович. Я всегда рада вашему приходу.

— Опять за рукописью, — Бектас показывает на стол, — когда всем положено отдыхать! — Он листает объемистую рукопись.

— Здесь я записала все, шаг за шагом. И вы знаете, Бектас Умарович, на какую неожиданную вещь я натолкнулась?

— Что за неожиданность такая?

— В растениях могут сочетаться разные свойства. Некоторые растения выделяют вещества, убивающие микроорганизмы, — оживляется Нуржамал. — У меня есть предположение, что гюль-раушан обладает не только заживляющими, но и антисептическими свойствами. В эфирном масле гюль-раушана содержится вещество, близкое к тимолу. Это важнее всех моих прежних предположений. Это очень важно, Бектас Умарович! Сейчас мне нужно ставить опыты на животных. Много опытов! В условиях моей примитивной лаборатории это невозможно.

— Пришло время продолжать исследование в более широких размерах и в другой обстановке? Так я понимаю?

— Да, Бектас Умарович. Сейчас это просто необходимо. Я послала свои записи опытов Любови Петровне. Но странная вещь — ответ получила не от нее, а от доцента Смаилова. Это меня встревожило и... удивило.

— Почему?

Нуржамал медлит с ответом.

— Почему, я спрашиваю...

— Есть причины... Смаилов предлагает мне сделать доклад на кафедральном совещании.

— Ну, и отлично. Сделай. Тебе есть, о чем рассказать.

— Конечно, конечно, — соглашается Нуржамал, но в голосе ее сомнение и какая-то нерешительность. — Боюсь только, может быть, преждевременно...

— Тогда извини, — уже строже замечает Бектас, — я не могу тебя понять. С одной стороны, ты убеждена в своей правоте, с другой — опасаешься обсудить свои первые полученные данные...

— О, я не боюсь! — горячо возражает Нуржамал.— Но мне хотелось бы иметь больше данных, больше фактов, примеров, доказательств.

— Вот что,— решительно заключает Бектас.— Скоро начнем перегон скота на зимние пастбища. Сама знаешь, какой это праздник. Будем вместе на торжестве. А потом ты поедешь в Алма-Ату. Сделаешь доклад. Послушаешь, что скажут. Затем будешь продолжать исследования в большой, хорошей лаборатории. Твое место теперь там! Только не забывай старика Бектаса, который всегда думает о вас...

— Какой же вы старик, Бектас Умарович! — восклицает Нуржамал, сияя от счастья.

Словно кто-то незримый поднял занавес — открылся Горный Казахстан. Все наполнено теплом и светом. Вдали — седые пятна снегов, вокруг луга с неяркими осенними цветами.

Со всех сторон по разным дорогам едут машины, скачут всадники, идут пешеходы...

Высокогорное джайляу. Ровное, широкое плато заполнено народом. Все в ярких праздничных одеждах. Люди расположились в несколько рядов: кто сидит, кто стоит. Перед многочисленными гостями на разостланных кошмах наполненные кумысом деревянные чашки, на больших блюдах — вареное мясо, фрукты.

Позади сидящих — в розовом тумане горы, на склонах которых пасутся козы и овцы. На этом фоне воздвигнута импровизированная эстрада. Она расположена между двумя задрапированными красной материей грузовиками.

На самом почетном месте, в тесном полукруге седобородых аксакалов, Бектас, по левую руку от него Нуржамал, по правую — Ишанбай. Он в новом халате, важный и торжественный больше, чем обычно. Рядом с Нуржамал — Битай.

— Вас ждет подарок,— по секрету сообщает Бектас, лукаво подмигивая.

Заинтересованные Нуржамал и Битай готовы забросать его вопросами, но в это время на эстраду выходит Карашаш в бархатном, шитом золотом камзоле и остроконечной шапочке, отороченной куньим мехом. За ней идет улыбающийся Малбагар в пестром шелковом халате, бережно неся древнюю домбру, украшенную перламутром.

Увидев Карашаш, Нуржамал и Битай одновременно встают. Изумленные, они с трудом удерживаются от восклицания. Бектас делает им быстрые и незаметные для других знаки. Девушки опускаются на свои места.

Карашаш с некоторой робостью негромко объявляет:

— Я спою вам старинную песню о девушке-жигите.

Малбагар несильно ударяет по струнам. В нежную мелодию смело вливается молодой голос. Карашаш поет ту самую песню, которую она пела при первой встрече с Нуржамал. Простая, трогательная мелодия пе-

сенки обогатилась сложными переходами, целой гаммой новых красок, приобрела законченность, эмоциональную силу. Даже слова, такие же простые и ясные, как сама мелодия, зазвучали по-иному, приобрели другой, более значительный и глубокий смысл. Старая и, может быть, забытая песня как бы родилась вновь.

Недавняя робость в Қарашаш исчезла, голос ее звучит увереннее, громче. Теперь она поет с огромным внутренним подъемом, вкладывая в песню все свои чувства, все свое умение.

Ишанбай с нескрываемым восхищением смотрит на дочь, одобрительно покачивая головой в такт песне.

Қогда затихают последние слова, народ награждает Қарашаш овацией. Она стоит, потрясенная бурным выражением чувств слушателей, не смея двинуться с места. Нуржамал и Битай, несмотря на осуждающие взгляды Бектаса, поднимаются со своих мест и быстро идут к эстраде. Растерянная, но счастливая Қарашаш не успевает пожимать тянущиеся к ней со всех сторон руки. Она не успевает вымолвить и слова, как Нуржамал и Битай заключают ее в объятия.

— Скрыла свой приезд! Тайком от нас...

— Все Бектас, он придумал! —оправдывается Қарашаш.

— Ну, рассказывай, Қарашаш, что нового в Алма-Ате. Где Зияда? Что делает Керим? Все, все! — требует Нуржамал.

— Ой, сколько вопросов!.. Зияда в клинике. Қстати, она вышла замуж за Керима.

— Добилась своего!— восклицает Битай.

...И вот Қарашаш и Малбагар среди гостей. Их усадили между Нуржамал и Битай.

— За долгий мой век,— обращаясь к Ишанбаю, говорит седобородый старик охотник с огромным беркутом на плече, — мне довелось немало слышать девушек-акынов, но такого пения я не слышал. Ты, Ишанбай, счастливый отец!

Довольный Бектас исподтишка поглядывает на Ишанбая, как бы спрашивая его: ну, кто был прав?

— Счастье не опоздает и к старику,— отвечает Ишанбай,— оно не будет ранним и для девушки.

— Чью песню пела Қарашаш? — спрашивает Бектас Малбагара.

— Откуда мне знать, чья это песня? Помнится, ее пел мой дед, пел отец, теперь вот поет Қарашаш!

— В песне — душа народа, его мудрость,— произносит старик.

— Мудрость народа во всем,— подтверждает Бектас. — И в этой песне, и в узоре этой кошмы...

— И в этой травинке,— Нуржамал показывает маленький желтый листик гюль-раушана,— целебное свойство которого народ проверял из поколения в поколение и назвал «цветком радости». Кто первый нашел его? Кто дал ему название? Никто этого не знает. Имя того человека не сохранилось... Эта мудрость пока еще не освещена светом науки. Вот вы, Гульсара, смеялись, когда я приняла лечение Бибиш. Вы очень сердились, а для меня это был первый опыт. Я подумала: а что, если в этом листке и в самом деле заключена большая сила, еще не узнанная и не проверенная наукой? Мне хочется разгадать тайну этого растения.

Нуржамал говорит горячо и с той искренней непосредственностью, какая бывает в разговоре с близкими, дорогими друзьями, всем сердцем понимающими и чувствующими правоту сказанных слов.

Суровый, молчаливый Асылбек во все глаза смотрит на Нуржамал и не может отвести своего благодарного взгляда от ее лица. Малбагар кладет широкую ладонь на струны домбры, словно опасаясь, чтобы их нежный, еле уловимый слухом звон не помешал Нуржамал говорить. Могучий старик охотник придерживает нетерпеливого беркута рукой, не

позволяя ему сделать ни одного движения. Прямой и торжественный Ишанбай внимателен и как-то особенно строг в эту минуту. Восторженно смотрит Карашаш. Все слушают Нуржамал, не прерывая, забыв об угощении, обо всем, что происходит вокруг.

— И мне хочется внести свою, пусть самую малую долю в советскую медицину. И пусть эта доля будет не моей, а идущей от мудрости моего народа. Мудрость я приняла от вас, из ваших, друзья, рук!

— Твои слова, — после молчания говорит Ишанбай, — для нас что песня. В них столько же правды и красоты, сколько в песне Карашаш.

— Больше года я работала над проблемой гюль-раушана, стараясь установить его целебные свойства. Сколько раз, когда опыты не удавались, я спрашивала себя: стоит ли продолжать? — и находила ответ в словах великого Пирогова: «Ищите целебные средства в природе, — говорил он, — значение многих растений еще не раскрыто в полной мере, а в них заключена могучая, чудодейственная сила...».

Нуржамал на кафедре, скромная, с гладко зачесанными назад темными волосами. Она деловито сосредоточенна.

— Со времен Пирогова наука далеко ушла вперед! — звучит иронический мужской голос.

Нуржамал, чуть запнувшись, поворачивается вполоборота:

— Недооценивать мудрость народа, игнорировать его тысячелетний опыт — значит пройти мимо того, что добыто, проверено и вошло в жизнь как неотделимая часть культурного наследия народа. В природе таится столько еще неизведанного, что мы, советские медики, не можем и не имеем права пройти мимо этого. Наш прямой долг — заняться изысканием новых лекарственных средств, помогающих человечеству избавиться от страданий. И мы, товарищи, должны быть безмерно благодарны народу за то, что он сохранил для нас этот драгоценный опыт врачевания, — слова Нуржамал обращены к Кериму, сидящему в первом ряду.

С того времени как мы видели его, он сильно изменился. Заметно пополневший, с осанкой преуспевающего, вполне независимого человека, он не по годам солиден и важен. Прищурив глаза, он смотрит на Нуржамал не то с вызовом, не то с легким презрением.

Зал насторожен. В задних рядах сидит седеющий мужчина в пенсне на кончике носа. Рядом с ним пухлая блондинка, вся в завитушках, с яркими губами.

— Кажется, — наклоняется мужчина к соседке, — фармакология — не ее специальность? И зачем она вторгается не в свою область?

Соседка выразительно вздыхает.

— Ну, просто несерьезно.

Нуржамал продолжает:

— Опыты подтвердили мои предположения об исключительных лечебных свойствах гюль-раушана, дикого растения, до настоящего времени еще не известного в медицине.

— Будущее не за растительными, а за химическими средствами, — сухо и лаконично подает реплику Керим.

— Мы, советские врачи, должны искать целебные средства всюду, — парирует Нуржамал. — Если они есть в природе, — смело брать. Искать, упорно искать!

— Но не там, где ищете вы, — несется из зала. — В лабораториях — вот где!

— И среди народа! — бросает в зал Нуржамал.

— В знахарстве? — не удержавшись, громко спрашивает Зияда, сидящая в первом ряду, рядом с Керимом.

Председательствующий поднимает руку.

— Прошу вас продолжать, — с любезной, но холодной улыбкой обращается он к Нуржамал.

Нуржамал полна решимости и веры в свою правоту.

— Кто-то бросил здесь слово «знахарство». Несправедливое обвинение! Я сама немало боролась со знахарством в то время, как некоторые... — Нуржамал бросает взгляд в сторону Керима. — А тем, кто упрекает меня в этом, я хочу напомнить историю горицвета. Кто не знает, какое место занимает горицвет в арсенале средств при лечении сердечных заболеваний! Знаменитый Боткин впервые взял его из народного опыта. Поиски нового, широко доступного и наиболее эффективного антисептического средства мне кажутся чрезвычайно важными. Имею основание утверждать: я на пути к нахождению такого средства. Мною установлено, что гюль-раушан испаряет вещества исключительной силы, убивающие микроорганизмы, то, что профессор Токин назвал — фитонцидами. Я производила «опарение» раны один раз в день, и с первых же сеансов количество гноеродных микробов в ране падало до нуля.

— Какой-то кабинет черной и белой магии! — выкатывая белесые глаза, шепчет мужчина на ухо блондинке.

— Сказки! — ехидничает его соседка.

— Просто шарлатанство! — уже громко, так, чтобы слышали все сидящие рядом, заключает мужчина. Решительно поднимается и громко задает вопрос: — Простите, на ком же вы экспериментировали ваш гюль-раушан? — последнее слово он произносит с особой, подчеркнутой интонацией. — Насколько мне известно, у вас не было подопытных животных. А если на людях, то по какому праву?

— Я испытывала гюль-раушан на себе!

Мужчина, выразительно переглянувшись с Керимом, поджимает губы. Поправив пенсне и сокрушенно разведя руками, садится на свое место.

— Но к окончательным выводам я приду через лабораторные исследования, проведенные в более широких масштабах. Только клиника может помочь научно оформить найденные мною показания и противопоказания в применении гюль-раушана, установить форму фармацевтического изготовления.

...На кафедре Керим. Он медленно обводит глазами зал, выжидая, когда наступит абсолютная тишина. Взоры всех прикованы к его плотной, внушительной фигуре. И Керим это чувствует, показывая всем своим видом, что он знает себе цену. Начинает речь не спеша, с благосклонной улыбкой в сторону Нуржамал, как опытный оратор, привыкший владеть аудиторией.

— Не будем отрицать, что в докладе нашего уважаемого коллеги немало интересного, — он делает выжидательную паузу, — для любителей легенд и всяческой экзотики.

Сосед Зияды, безбровый мужчина, угодливо наклонившись к ней, издает приглушенный смешок. Но тут же, сделав серьезное лицо, прикрывает рот ладонью.

— Все изыскания врача Булатовой относятся скорее к области этнографии, чем медицины, в которой важны не предположения и догадки, а выводы. А их-то и нет.

Сидящая за столом президиума Нуржамал гневно вскидывает на Керима глаза:

— В своих записках, направленных профессору Луниной, я привела сотни примеров.

— Врач Булатова, — игнорируя реплику Нуржамал, продолжает Керим, — старается доказать нам, что ее так называемые изыскания есть явление прогрессивное и чуть ли не целое открытие, — он подчеркивает: — да, да, открытие! Я именно так и понял.

Нуржамал, волнуясь, нервно перебирает свои записи, ей хочется ответить Кериму, но она сдерживает себя.

— Что же касается записей, направленных профессору Луниной, должен сказать: трезвый, сугубо научный подход к вопросу убеждает меня в том, что врач Булатова стоит на неправильных позициях и пользуется в своей работе упрощенными методами, ничего общего не имеющими с наукой.

— Это возмутительно! — несется из зала реплика.

Нуржамал поднимает голову. В задних рядах — Маша Струмилина.

— Вы, Смаилов, опорочиваете работу Булатовой, не дав себе труда...

— Может быть, вы хотите, чтобы я уступил вам кафедру? — находится Керим и обращается к залу: — Разрешите продолжать? — он возвышает голос: — Я вовсе не отрицаю значения лекарственных трав. Спор идет о другом. Мы все знаем о блестящих операциях врача Булатовой, — на его лице слащавая, неискренняя улыбка, — хотя бы случай срочной операции при свете фар. Какая находчивость, какое самообладание! — он делает легкий поклон в сторону Нуржамал. — Но врач Булатова совершает ошибку, вторгаясь не в свою область.

— Это покажет будущее! — снова прерывает его Маша Струмилина.

— Соблюдайте общепринятые нормы учтивости! — резко бросает ей Керим. — Я продолжаю...

...На кафедре Струмилина.

— В заключение я хочу сказать вам, товарищ Смаилов... Извините, но все, что вы здесь наговорили, удивительно совпадает со взглядами буржуазных ученых Запада. Они также презрительно трактуют культуру восточных народов, как «низшую», как «примитивную».

— Ну, это уж слишком! — задохнувшись от негодования, вскакивает Керим.

— Проблема изучения лекарственных растений и, в частности, гюль-раушана... — продолжает Маша, но ее обрывает председательствующий.

— Я лично, — поднимается он со своего места, — не вижу здесь никакой проблемы. Свод эмпирических наблюдений над гюль-раушаном пока еще не превращен в стройную научную систему. Это только догадки и умозаключения врача Булатовой. Основываться на них нельзя и, я бы сказал, крайне рискованно...

Керим с торжествующе-самодовольным видом устремляет взгляд на Нуржамал.

...Кафедральное совещание закончилось. Почти все разошлись. Осталось две-три группы врачей, тихо обсуждающих итоги дискуссии.

Нуржамал продолжает стоять у стола, держа в дрожащих руках записи доклада.

В центре одной из групп мужчина в пенсне.

— Отсюда недалеко и до алхимии, — бормочет он, многозначительно поводя бровью. — Пустая трата времени. Нельзя принимать на веру, без точных научно проверенных фактов слова Булатовой.

— Но ей где-то нужно продолжать работу! — замечает кто-то.

— Поймите — это же метафизика! Абстракция! Вредная, ненужная затея!

К Нуржамал подходят Маша и Зияда.

— Не надо падать духом, Нуржамал, — с притворным участием обращается к ней Зияда. — Как ты не хочешь понять...

— Прости! — Нуржамал смотрит на ручные часы. — Я опаздываю к поезду.

— Так, значит, ты решила уехать? — на лице Зияды радость. — Вернуться в Кум-Тас?

Нуржамал, ничего не ответив, направляется к выходу. Ее догоняет Маша и, обняв за плечи, говорит тихо:

— Ты будешь работать в моей лаборатории, со мной. Хочешь?

— Хочу ли я?! — тронутая ее участием, восклицает Нуржамал. — Ну, разумеется!

Снег падает крупными хлопьями.

Вокзал. Поезд уже пришел. Нетерпеливый людской поток устремляется к выходу. Мелькают радостные, возбужденные лица встречающих. В общий шум то и дело врываются протяжные гудки паровозов, создавая еще большую сумятицу. Обычная, всем знакомая вокзальная толчея.

Нуржамал с напряженным от волнения лицом пробивается к перрону. А перрон уже опустел — вокруг ни одного человека. Нуржамал останавливается, с трудом переводя дыхание. Озирается по сторонам: неужели не приехал?

Чья-то широкая ласковая рука ложится на ее плечо.

— Мурат! — вскрикивает Нуржамал и в порыве нахлынувшего радостного чувства крепко обнимает Мурата, склонив голову ему на грудь. Как ни силится она сдержать себя, невольные слезы текут по ее щекам. Смеясь и плача, она повторяет милое ее сердцу имя: — Мурат!.. Мурат!..

То нервное напряжение, в каком она жила все последнее время, постигшая ее на совещании неудача, долгое ожидание встречи с мужем — все вылилось в одном слове.

— Что с тобой, Нуржамал? — участливо заглядывая ей в глаза, спрашивает Мурат. — Что случилось? Ты плачешь?

— Я прямо с доклада.

— И что же?

— Сказали... сказали...— ей трудно произнести последние слова: — я поддерживаю знахарство... Я возвращаюсь к прошлому... Одним словом, осмеяли меня и все.

— А ты уверена в своей правоте?

— Совершенно! — подтверждает Нуржамал.

— Тогда стоит ли плакать?

— Я не потому заплакала... Как ты не понимаешь! — почти шопотом, с легким укором говорит Нуржамал.

— Спасибо! — так же тихо отвечает Мурат, с нежностью глядя на смущенную и немного растерянную Нуржамал. — Как Люба? Здорова?

— Совсем заждалась тебя, — оживляясь, отвечает Нуржамал, — так же, как и я... Она уже начала говорить. Такая смешная девчурка!

Они выходят на привокзальную площадь. В городе зажглись огни. Садятся в машину.

— Вот мы и вместе! Теперь уже не расстанемся. Не правда ли?

Мурат смотрит на Нуржамал и словно не узнает — так красиво сейчас ее лицо, озаренное нежностью.

— В сущности,— продолжает он,— мы с тобой никогда и не расставались. Ты всегда была возле меня, как... сейчас.

Маленькая уютная комната.

За столом сидят Струмилина, Нуржамал, Мурат с Любой на коленях. Стол уставлен вином, фруктами. Радость встречи выражается во взглядах, в жестах, в тоне, в каком ведется беседа.

— Как вам нравится? — волнуется Маша. — Заявить: «А итоги?..» Изыскания только начаты, а он — дайте итоги! Возмутительно!

— Ну, а что же остальные? — спрашивает Мурат.

— Кое-кто его поддержал,— продолжает Маша,— и даже профессор Стрелецкий... Он председательствовал. Нашли, что изыскания Нуржамал не представляют ценности и... бесперспективны.

— Да, но есть же другие, более авторитетные учреждения, куда можно обратиться?— заметно волнуясь, возражает Мурат.

— Я не хочу никуда ходить!—вмешивается в разговор Нуржамал.— Мне нужна хорошо оборудованная лаборатория. Теперь она у меня есть.

— Ох, уж этот мне Керим! — все еще не может успокоиться Маша.— Он всегда был мне антипатичен.

Большая фармакологическая лаборатория. В операционной — клетки с кроликами. В шкафах за стеклом банки с концентратами. На банках наклейки: «Препарат 0,3», «Препарат 0,4», «Препарат 0,5» и т. д. На столе микроскоп, в штативах пробирки.

Нуржамал, склонившись над кроликом, разглядывает его ухо со следом глубокого надреза. Ухо благополучно зажило, и это приводит Нуржамал в хорошее настроение. Она так довольна результатом, что способна, кажется, расцеловать своего подопытного кролика.

Входит Маша Струмилина.

— Препарат 0,7 наиболее активный,— не глядя на нее, говорит Нуржамал.— Как мы и предполагали, Машенька. Ведь это девяносто восьмое подтверждение!

Не получив ответа, оборачивается. Маша молча кладет газету.

— Что такое? — удивляется Нуржамал.

— Ты как хочешь, Нуржамал, а я... я больше не могу! — взрывается Маша. — Вот, изволь, прочти! Доцент Смаилов снова удостоил нас своим вниманием. Так расписал!..

— Спокойнее, спокойнее, Машенька.

— Не могу спокойно! Он и меня возненавидел — никак не может примириться с мыслью, что ты продолжаешь работу.

Нуржамал берет газету. В глаза ей бросается заголовок: «Вредная затея под флагом научного изыскания». Ее пальцы нервно мнут край газеты, побледневшие губы дрожат. Нуржамал кладет на колени газету и смотрит остановившимся взором прямо перед собой.

Квартира Мурата и Нуржамал. Светлая мебель, легкие тюлевые занавески, много книг.

— Какая низость, какая низость!..— повторяет Мурат, расхаживая по комнате и комкая в руках газету. Но тут же, разгладив ее, снова и снова перечитывает статью.

Входит Нуржамал. Мурат торопливо прячет газету в карман.

— Напрасно прячешь,— заметив его неловкое движение, говорит Нуржамал. — Меня это уже перестало волновать.

— Неправда, тебя статья расстроила! — Мурат участливо усаживает Нуржамал на диван.— Не могла не расстроить!

— В первую минуту... Но потом я подумала: кто ее написал, с какой целью? До сих пор Керим не может мне простить прошлой обиды. И мстит, мстит мелко, недостойно, вот так! — Нуржамал показывает на брошенную на пол газету.

— Неужели он на это способен?

— Ты еще не знаешь, Мурат, что это за человек! — и с горькой иронией Нуржамал добавляет: — так он делает себе карьеру... Меня удивляет другое: почему молчит Любовь Петровна? Я написала ей в Москву два письма и не получила ответа.— Она задумывается, глядя в окно, где за покрытыми инеем стеклами свистит и воет пурга.— Иногда мне хочется быть в Кум-Тасе, среди простых, бесхитростных людей... Особенно в такую пору. Там я, наверное, нужнее сейчас.

И, словно отвечая на ее мысли, свист и вой становятся громче, протяжнее. Мы видим, как на зимних пастбищах бушует снежная буря, как чабаны, собрав овец в загоны, ставят заградительные щиты — делают, все, чтобы спасти колхозные отары.

Штаб по борьбе со стихийным бедствием. Комната до отказа набита людьми. Здесь зоотехники, ветеринарные врачи, табунщики, чабаны.

За письменным столом начальник штаба — седой, с энергичным лицом мужчина. Он разговаривает по телефону:

— Ожидается дальнейшее похолодание? Как вы сказали? Температура упадет до сорока?.. Утешили, нечего сказать.

Звонит второй телефон.

— Учтем, учтем! — берет трубку второго телефона.— Да, товарищ секретарь, принимаем меры... Уже послано двенадцать комплексных бригад. Корма перебрасываем в отдаленные районы самолетами... Да, да, отправим... Мобилизуем всех.

Входит Малбагар в стеганом халате и большом малахае. Решительно направляется к столу.

Начальник штаба продолжает разговор по телефону:

— Да, да, дали молнию Луниной в Москву. Уже здесь... Вчера прилетела... Вы откуда, товарищ? — обращается он к Малбагару.

— Из Кум-Таса. В нашем районе...

— Слышал. Обмороженные люди есть?

— Да.

— Вот что, товарищ. Я вас направлю к профессору Луниной. Она должна выделить врачей.

— К Любови Петровне?— вырывается у Малбагара.

— Вы знаете профессора Лунину? — начальник штаба удивлен.

— Ну, еще бы! Весь Кум-Тас ее знает, помнит. Она ведь у нас бывала!— Малбагар готов начать подробный рассказ о прошлом, но начальнику штаба не до его рассказа — он берется за телефонную трубку.

Кабинет Луниной. Строгая, деловая обстановка. Тусклый свет падает на паркет и дубовые панели стен. Над столом портрет Сталина. В простенках портреты Менделеева, Пирогова, Сеченова, Павлова.

Посреди кабинета — Любовь Петровна и Малбагар, который почти на целую голову выше своей собеседницы. На его могучие плечи, видимо наспех, наброшен белый халат. Он все время съезжает, мешает двигаться. Разговаривая, Малбагар то и дело его поправляет.

— Вы бы сели, Малбагар.

— Некогда садиться! — машет он рукой. — Дело решать надо... Помогли вы нам, Любовь Петровна, в трудное для нас время, помогите и теперь... Буран в степи такой, какого люди и не помнят. Много обмороженных... У вас Нуржамал работает, дочка моя, пошлите и ее тоже.

— Непременно. Она обязательно будет в составе бригады, — отвечает Любовь Петровна и берется за телефонную трубку.

Кабинет Смаилова, обставленный с неподобающим для лечебного учреждения комфортом. Ковры, портьеры, массивный письменный стол.

В глубоком кресле Керим, важный более обычного. Он нехотя, сквозь зубы цедит:

— Ну-с, а итоги? Важны итоги. Вот что положите мне на стол! Вы много работали, верно. Ну, и что?..

— Опыты на животных закончены. Результаты самые обнадеживающие,— прилагая огромные усилия, чтобы сдержать себя, возражает Нуржамал.— Можно смело испытать гюль-раушан в клинических условиях.

— На людях? — изумляется Керим.— Запрещено, категорически запрещено. Я не могу рисковать ради вас. К тому же, откровенно говоря, у меня мало веры в эффективность вашего, — в его голосе насмешка, — универсального средства.

— Однако на заседании ученого совета...

Телефонный звонок. Керим берет трубку.

— Да, да, Смаилов! — сразу как-то потускнев, говорит он. — Сейчас буду! — Он встает. — Извините, меня вызывают.

— Но наш разговор еще не окончен, — смотря Кериму в глаза, замечает Нуржамал. — Я намерена его продолжить.

— Если угодно, пожалуйста. Когда я вернусь.

Перед Любовью Петровной — Керим.

— Объясните мне, почему врач Булатова не работает у нас, при клинике? Как могло это произойти?

— Видите ли, на заседании кафедры ее доклад о целебных свойствах гюль-раушана, как не имеющий серьезной научной аргументации, был подвергнут самой резкой критике, — сохраняя спокойствие, отвечает Керим тем ровным, методическим тоном, каким он привык выступать перед аудиторией.— Что же касается меня лично, я держусь мнения: обращение к народной медицине равнозначно знахарству.

— Ваше личное мнение меня не интересует, — начинает заметно раздражаться Любовь Петровна.— Почему вы не обнародовали на совещании оставленное мною письменное мнение?

— Не счел возможным, Любовь Петровна,— пожимает плечами Керим. — Все так выступали, что... просто... нашел неудобным.

— Вы боялись поставить меня в неловкое положение? — с язвительной учтивостью допытывается она.— Ну, об этом поговорим после. А сейчас вот в чем дело. Познакомьтесь.

Нетерпеливо ожидавший окончания разговора Малбагар протягивает Кериму свою огромную руку:

— Председатель кумтасского животноводческого колхоза.

Нуржамал терпеливо сидит в кабинете Керима. Несколько раз смотрит на часы. Входит Зияда.

— Нуржамал, здравствуй! Ты ждешь Керима? Напрасно! Вряд ли он скоро вернется. Его вызвала к себе Лунина.

— Как?! — поднимается в кресле Нуржамал. — Разве Любовь Петровна здесь? Вернулась? — Под недоуменным взглядом Зияды она порывисто направляется к двери.

— Ты нам о докторе Булатовой не рассказывай. Мы-то ее хорошо знаем! — гремит своим рокочущим басом Малбагар, оглядывая Керима с головы до ног. — И о гюль-раушане тоже знаем. Скажи лучше, как у нее идут дела?

— Врач Булатова продолжает изыскания,— мнется, подыскивая нужные слова, Керим.— Окончательные результаты еще не получены...

— Не получены? — наступает на него Малбагар. — Почему?

Любовь Петровна несколько раз пытается вмешаться в разговор, но Малбагар стал словно другим,— требовательным, резким, уверенным. Голос его гремит все оглушительнее, и он не старается его умерить.

— Давно собирался приехать поговорить, о гюль-раушане рассказать. Дождались, когда беда грянула! Наш доктор... мы верим ему.

В пылу спора никто не замечает, как в кабинет входит Нуржамал. Она останавливается у двери, наблюдая за происходящей сценой.

— Малбагар! — не выдержав, вскрикивает она, бросаясь к нему. — Добрый мой Малбагар! Ты приехал? Ты сдержал свое слово?

— Нуржамал! Доченька моя! — заключает ее в объятия Малбагар. — Я не приехал, а прилетел. Прости, что не раньше, а теперь, когда беда пришла в наши степи. Готов твой... — с большим усилием, стараясь правильно произнести, он говорит по слогам: — кон-цен-трат?

— Готов, готов! — смеется Нуржамал, подходя к Луниной. — Здравствуйте, Любовь Петровна!

— Здравствуй, Нуржамал!— она пожимает Нуржамал руку.— Все получилось как-то не так... Извини, голубушка. Я писала из Москвы.

— Писали? Я ничего не получала!

Лунина бросает вопрошающий взгляд на Керима.

— Как так? — и, вдруг все поняв, решительно говорит:— После, после поговорим. Сейчас необходим твой препарат.

Нуржамал поражена.

— Да, да,— Лунина кладет ей на плечо руку.— Есть обмороженные. Необходимо предотвратить возможность заражения.

— Но, — Нуржамал смотрит на Керима,— испытание лечебного средства на людях...

— В нормальных клинических условиях! — не дает договорить Лунина.— А здесь — исключительный случай.

— Любовь Петровна! — вырывается у Нуржамал.— Вы читали статью? Еще не все верят...

— Какая там статья? Речь идет о спасении людей! Боишься? Беру ответственность на себя.

— Я... я боюсь? — Нуржамал задыхается от волнения.— Что вы?

— Тогда действуй!—повелительным голосом приказывает Лунина.— Время не ждет!

Слова Любови Петровны заглушает гул авиационного мотора. Летят два санитарных самолета. В тесной кабине первого — Малбагар, Нуржамал и Струмилина. Женщины в теплой одежде, меховых шапках, валенках. В ногах у них аккуратно упакованный ящик с надписью: «Осторожно — медикаменты».

Под крылом самолета проплывают хребты Заилийского Ала-Тау, скованные льдом реки, заснеженные поля — древняя земля Семиречья.

Из кабины управления показывается голова в шлеме:

— Кум-Тас!

Нуржамал приникает к узкому окну. С птичьего полета мы видим ряд новых зданий, широкие улицы, большую площадь.

— Каким он стал большим! — слышится возглас Нуржамал.— Целый город!

Самолеты идут на снижение. Подняв белый смерч, делают посадку. Со всех сторон, увязая в снегу, падая и поднимаясь, к ним бегут люди.

Снежный буран. Движется гусеничный трактор с двумя санными прицепами. За рулем — Максут, рядом с ним — Малбагар. Прицепы нагружены сеном. На сене — укрытые брезентом Нуржамал и Струмилина. Женщины, пряча лица от ледяных порывов ветра, теснее прижимаются друг к другу. Крепче натягивают на себя брезент.

— Далеко еще? — спрашивает Струмилина у Нуржамал, с трудом переводя дыхание.

— До вечера будем... На самом дальнем отгонном участке...

Трактор с трудом, тяжело урча мотором, пробивается сквозь густую снежную пелену.

Тесный степной домик. На топчанах лежат укрытые одеялами обмороженные.

Нуржамал, Струмилина и Бекенбаев осматривают пострадавших. Они останавливаются возле лежащего на койке больного.

— Сколько суток, как он доставлен? — спрашивает Нуржамал.

— Четверо,— отвечает Бекенбаев,— но больной пробыл несколько суток в открытой степи.

— Положение его очень серьезно,— задумчиво произносит Нуржамал.— Самое лучшее — отправить его в Алма-Ату, в клинику.

Завывает метель. Струмилина, прислушиваясь, качает головой.

— Вряд ли... Слышишь, как беснуется?..

Ветер ударяет в заиндевевшее окно. По комнате пробегает холодок, мигает керосиновая лампа.

— Я боюсь за его ноги,— высказывает опасение Бекенбаев.

Нуржамал предостерегающим жестом останавливает его:

— Но, может быть, все же возможно? С ним вместе мы бы отправили еще двоих.

Распахивается дверь. Вваливается Максут, весь в снегу. Вместе с ним врывается облако пара.

К Максуту подбегает Гульсара. В руках у нее таз со снегом. Ничего не говоря, начинает растирать белое пятно на его щеке.

— Из Кум-Таса радировали — вылет невозможен! — стуча зубами, сообщает Максут.— Ждать надо.

— Долго? — вырывается у Нуржамал.

— Кто знает? Может день, может два, а может и неделю.

— Как же быть? — растерянно спрашивает Бекенбаев.

— Мы применим твой препарат, Нуржамал! — предлагает Струмилина.

Ночь. Может быть, вторая или третья...

Нуржамал и Гульсара около тяжело больного.

— Нуржамал, ты бы прилегла, — подходя, предлагает Струмилина.

— Я не устала.

— Разреши, я сменю тебя!

Маленькая комнатка освещена керосиновой лампой. Нуржамал и Бекенбаев делают перевязку тяжело больному.

— Поразительное действие! — шепчет Бекенбаев.— Исчезла синева... Появилась пульсация.

Больной спит. Нуржамал сидит рядом, ждет, когда он проснется.

К чабаньему домику, по самую крышу заваленному снегом, торопясь, шагает Малбагар. Буран утих и, как всегда бывает после снежной бури, наступило затишье. Небо прояснилось, выглянуло солнце. Малбагар, щурясь от яркого света и размахивая длинным, с загнутым концом посохом, кому-то кричит:

— Выходит, отстояли! Спасли отары!..

К нему подходит Ишанбай:

— Нелегкое дело было — пришлось повоевать!

Больной только что открыл глаза. Смотрит на сидящую рядом с ним Нуржамал сначала с любопытством, потом с недоумением.

— Почему вы плачете? — спрашивает он слабым голосом.

— От счастья! — наклонившись над ним, шепчет Нуржамал. И правда: хотя по лицу ее и бегут слезы, но она улыбается.

Входит Малбагар.

— Как дела, доченька? — и, прочитав на ее лице ответ, крепко обнимает Нуржамал.

— В науке нельзя присутствовать, в науке надо жить, отдавая ей все свое сердце, все свои стремления и помыслы!

Просторный профессорский кабинет переполнен врачами. Лунина, опершись обеими руками о край стола, говорит эти слова, смотря на Нуржамал. Керим сидит в кожаном кресле. На виду у всех — Зияда.

— Я не буду приводить примеров — один из них перед вами.

Среди врачей движение, шопот.

— Вот передо мною статья доцента Смаилова,— морщится Лунина, отодвигая от себя газету. — Она написана с целью опорочить...

— Предостеречь от ошибок! — Керим приподнимается в кресле, но под уничтожающим взглядом Луниной снова опускается.

— Скажите, пожалуйста, Вера Федоровна,— обращается Лунина к секретарше, — вы передавали мои письма на имя Булатовой Смаилову?

— Конечно, Любовь Петровна! — испуганно моргая светлыми ресницами, отвечает секретарша.

— Прошу выслушать меня,— меняется в лице Керим.

— Нет! — повышает голос Лунина.— Вам придется ответить на один вопрос: почему вы не огласили на совещании мое мнение о перспективах изучения гюль-раушана?

— Прошу вас!..— Керим заерзал в кресле.

— Имейте мужество выслушать правду. Как квалифицировать ваше поведение?

Гул негодования.

— Вам не удастся опорочить меня! — почти кричит Керим, становясь багровым.— Я буду протестовать!

— Я очень сожалею, и в этом моя глубокая ошибка,— с горечью заключает Любовь Петровна, — что я не разгадала вас раньше и считала... своим учеником. Своими поступками вы опозорили высокое звание советского врача. Вам нет места среди нас!..

— Я могу уйти! — сохраняя внешнее достоинство, заявляет Керим, направляясь к двери.

Все видят, как он жалок и противен со своей неизменной фальшивой улыбкой. Зияда растерянно смотрит по сторонам, не зная, что делать. Встает и также направляется вслед за Керимом.

— Нет, товарищ Смаилов! — поднимается из задних рядов молодой врач.—Вы так не уйдете! Вопрос о вашем поведении мы обсудим на бюро нашей партийной организации.

— Пожалуйста! — небрежно бросает Керим.— Нельзя ошибки считать за преступление! — и выходит из кабинета.

За ним выбегает Зияда.

Они идут по длинному больничному коридору. Зияда с трудом поспевает за Керимом.

— И все — твоя ревность, твое желание быть первым! Все Нуржамал, Нуржамал!..

— Ничего ты не понимаешь! — всердцах обрывает ее Керим.

А тем временем Любовь Петровна продолжает:

— Рада сообщить вам, что академик Свешников высоко оценил труд врача Булатовой. И когда будут подведены окончательные итоги, вы выедете в Москву,— Лунина поворачивается к Нуржамал.— Вы теперь и практик, и ученый, представитель той науки, как говорил товарищ Сталин, которая не отгораживается от народа, а готова служить народу, готова передать народу все завоевания науки...

Деревья в белом зимнем уборе.

Зимний пейзаж сменяется весенним.

И вот уже по-летнему шумят деревья, заглядывая в знакомую нам уютную квартиру.

Нуржамал занята сборами в дорогу. Ей помогают Маша, Карашаш и Люба, которая больше суетится и мешает, чем приносит пользы. Она уже подросла, на голове у нее смешно в разные стороны торчат косички, она — вся в движении и заботах.

В комнате беспорядок. На полу раскрытые чемоданы. Стулья завалены платьями. Дверцы шкафа распахнуты настежь. Особенно энергично действует Карашаш — видно, сборы для нее привычное дело.

— Когда я собиралась в Москву на казахскую декаду,— говорит Карашаш,— еле уложила все в два чемодана.

— У меня тоже два.

— Но в одном только рукописи! Кстати, не забудь побывать еще...— Карашаш хочет дать совет, наверное, двадцатый по счету, где должна побывать Нуржамал, но безнадежно машет рукой.— Да, нет! Займешься научными разговорами и ничего в Москве не увидишь.

— Все увижу, Карашаш,— протестует Нуржамал,—все, что ты мне советуешь... И вообще, почему ты считаешь меня однобоким специалистом? Скажи лучше, какое платье взять: это или это? Может быть, там холодно?

— Что ты! Так же тепло, как и в Алма-Ате. Вот это платье ты должна взять непременно. Обязательно! — Карашаш прикладывает легкое яркое платье к Нуржамал и легонько подталкивает ее к зеркалу.— Ну, разве плохо? Машенька, посмотри!

Люба, семеня маленькими ножками в красных туфельках, начинает бегать вокруг матери, хлопая в ладоши:

— Ой, как красиво! Ой, как красиво!

Подруги смеются. Нуржамал целует Любу.

— Что бы я делала без вас? Наверное, не собралась бы и опоздала.

— А вот Мурат, действительно, опаздывает! — возмущается Маша.— Обещал притти к двенадцати, а теперь уже час.

— Будем завтракать без него.

В передней хлопает дверь.

— Идет! — шепчет Карашаш.— Накажем его — будем молчать.

Все делают вид, что заняты сборами. Мурат появляется в дверях:

— Нуржамал!..

— Извинений не принимаю.

Но Мурат не расположен к шуткам:

— Нуржамал, ты не едешь в Москву...

Карашаш, Нуржамал и Маша оборачиваются. Некоторое время не могут произнести ни слова — так поражает их непривычно-суровое лицо Мурата. К нему подбегает Люба:

— Папа, папа, что с тобой?

Мурат поднимает на руки Любу, прижимает ее к себе, как бы желая защитить от невидимой опасности.

— Мурат! — чувствуя недоброе, не своим голосом вскрикивает Нуржамал.— Что случилось?

И в ответ на ее вопрос — взрыв.

Черные клубы дыма закрывают экран.

Движутся танки...

Летят самолеты...

Мчатся поезда...

Под ожесточенной бомбежкой идет военно-санитарный поезд с большими красными крестами на вагонах.

Купе. Синий свет. Окна плотно зашторены. Размеренно покачивается дверной крючок. Звенит в пустом стакане чайная ложечка.

Нуржамал за маленьким столиком. Перед ней открытый путевой журнал. Сон одолевает ее. Напрягая все силы, она борется с усталостью. Рука ее неровно выводит: «Рейс семнадцатый... Принято раненых...»

В купе входит медсестра Лена.

— Разрешите доложить, товарищ майор? — вытянувшись по-военному, она останавливается в дверях.

— Докладывайте, — Нуржамал с трудом поднимает покрасневшие от бессонных ночей веки.

— Путь поврежден. Приказ остановиться. Ждать указаний...

— Ну, что ж, будем ждать...

— Письмо пишете? — осведомляется Лена, пытаясь завести с Нуржамал разговор.

— Нет, журнал заполняла. А письмо написала бы... Только вот беда — не знаю адреса. Куда напишешь? — тихо, в раздумье говорит Нуржамал, рассуждая сама с собой.— Не знаю, где он, но все жду...

Входит начальник поезда Григорьянц. Нуржамал быстро встает. Готовится отдать рапорт. Григорьянц движением руки останавливает ее.

— Вам письмо, Нуржамал Хакимовна.

— Наконец-то! — вырывается у нее. Быстро пробегает глазами штамп на конверте: «Академия медицинских наук»...— на лице Нуржамал разочарование.— Почему лично мне?

Григорьянц пожимает плечами, хочет уйти.

— Подождите, Рафаэль Семенович, подождите. Может быть, что-нибудь важное.

Нуржамал быстро вскрывает пакет. Из него высыпается пачка писем, которые падают ей на колени, на столик, на пол. Все письма разных форматов, но особенно много «треугольничков».

— Смотрите, смотрите, сколько! — бросаясь поднимать с пола письма, вскрикивает Лена. — Ждали одно, а получили десять! Ой, что я говорю — целых двадцать!

Нуржамал смотрит на разлетевшиеся письма и ничего не может понять. Берет с колен свернутую вдвое бумагу. Развернув ее, торопясь, взволнованным голосом прочитывает отдельные фразы:

— «На ваше имя приходят письма от бойцов, командиров, врачей... Все выражают вам благодарность за ваш антисептический препарат...»

Ночь. На путях санитарный поезд. При свете пожара видно, что он весь опален и закопчен. На обшивке следы от пуль, вмятины от осколков.

Нуржамал в почерневшей от дыма и гари шинели, в помятой пилотке стоит у головного вагона. От багрово-красных отсветов горящего вдали города всегда гладкое ее лицо в резких, глубоких морщинах.

Рядом с ней Лена. Раскрыв полевую сумку, она при свете зарева делает записи в блокноте.

Идет погрузка раненых. Санитары то и дело подносят носилки. Нуржамал быстро производит осмотр, отдает короткие приказания:

— В пятый вагон. На койку!

— В первый вагон. На стол!

— В обмывочную!

— На первичную обработку... Следующего!

Два санитара подносят носилки. На них укрытый с головой шинелью лежит раненый. Нуржамал быстрым движением отдергивает шинель. Всматривается в лицо. И, непроизвольно подавшись назад, вскрикивает:

— Мурат!..

Быстро наклонившись, ощупывает голову, вытирает кровь со лба.

— В операционную!..

У двери операционной — Григорьянц и Нуржамал.

— Неотложные закончены,— докладывает она, вытирая о стерильную салфетку руки. — Кроме...

— Кроме?..

— Кроме одной... Но я попрошу вас,— опускает глаза Нуржамал.— Я... я не могу!

— Устали?

— Раненый,— Нуржамал с трудом выговоривает последние слова:— мой муж.

Григорьянц кладет руку на плечо Нуржамал. Тихо и как-то особенно тепло, как умеют говорить в такую минуту только врачи, произносит:

— Хорошо...— и быстро скрывается за дверью операционной.

Купе. Нуржамал забилась в угол скамьи. Лицо ее осунулось, потемнело. Далекие, отсутствующие глаза.

Бесшумно отодвигается дверь. Осторожно, на цыпочках входит Лена. Садится рядом.

— Поезд поставлен на запасный путь. Будем надеяться... — Лене хочется сказать что-то, чтобы успокоить Нуржамал, но, почувствовав, что она говорит не то, осекшись, умолкает.

Размеренные, тяжелые шаги в коридоре. Они раздаются как-то особенно гулко, предостерегающе. По мере их приближения лицо Нуржамал меняется. Предчувствуя недоброе, она вся сжалась, как перед ударом.

Шаги все ближе и ближе. Нуржамал хочет встать, броситься им навстречу, она даже делает короткое, непроизвольное движение, но силы оставляют ее, и Нуржамал попрежнему остается сидеть. Широко раскрытые глаза ее устремлены на темный квадрат двери.

В дверях Григорьянц.

— Положение... — его голос срывается, — тяжелое. Вы — врач. Скрывать от вас бессмысленно.

Нуржамал у койки Мурата. За окнами проплывают равнины, оголенные деревья, потерявшие листву и хвою, полуразрушенные путевые постройки.

У Мурата забинтована голова, плотно сомкнуты темные веки. Мурат сильно изменился — похудел, возле губ суровые, глубокие морщины.

Нуржамал сидит в той же позе, в какой мы видели ее у постели Зере, прислушиваясь к неровному дыханию Мурата. Она словно окаменела в этой напряженной и неудобной позе. Но вот дрогнули веки Мурата. Он медленно, как бы через силу открыл глаза. Нуржамал придвинулась ближе, наклонилась над ним, не смея первой промолвить слово.

— Нуржамал...— почти не шевеля губами, шепчет Мурат: — скажи Любе и... всем: Мурат умер, чтобы вам жить хорошо... счастливо... — он пытается поднять руку, но она падает.

— Мурат!.. Мурат!.. — зовет Нуржамал, чувствуя, что ответа уже не будет.

Она стискивает его безжизненную руку в своей руке, глядя остановившимися глазами на окаменевшее лицо Мурата. Глаза Нуржамал сухи — у нее нет слез...

И, как прежде, мерный, неугомонный стук колес.

Запись в журнале: «Рейс шестьдесят седьмой...»

Тишину прорезает резкий, протяжный гудок паровоза. Оборвавшись, он гудит вновь с еще большей силой, словно зовя кого-то. За дверью в коридоре топот сапог, мужские и женские голоса.

— Что случилось? — спрашивает Нуржамал.

— Мир!.. Победа!..— с грохотом отодвинув дверь, кричит во весь голос Лена.

Они входят в вагон легко раненных. Их встречают бурными, восторженными криками. Все одновременно кричат, смеются, обнимают друг друга.

Прихрамывая, степенной походкой к Нуржамал подходит какой-то могучий усач. Крутая, широкая грудь его вся увешана орденами и медалями. Расправив плечи и отерев ладонью губы, он под дружное одобрение всего вагона троекратно целует Нуржамал:

— От всех нас примите... наше русское вам спасибо!

Дружный всплеск ладоней покрывает его слова. Нуржамал, смущенно осмотревшись, видит вокруг себя десятки добрых, улыбающихся лиц.

— Слава советскому народу! Ура-а!..

Весь вагон подхватывает этот возглас. В слитном солдатском «ура» соединяется все: и гордость победителей, и восторг спаянных одной мыслью мужественных и чистых сердец.

А поезд набирает скорость.

Движется поезд, украшенный лозунгами, плакатами, зеленью, сопровождаемый неумолкающими криками «ура».

Перрон алма-атинского вокзала, заполненный нетерпеливой, радостной толпой встречающих. Цветы, множество цветов. Звуки оркестра.

К перрону подходит поезд. Из всех окон высунулись улыбающиеся, счастливые лица бойцов. На площадке одного из вагонов — Нуржамал. Она выглядит парадно: хорошо сшитая гимнастерка, на груди ордена.

Поезд останавливается. К нему устремляется шумная людская волна. Не успевает Нуржамал сойти со ступеней вагона, как сразу же попадает в объятия. Она видит вокруг себя Карашаш, Малбагара и выросшую, удивительно похожую на отца Любу.

Машина едет по широкому проспекту имени Сталина. Огибает цветник с высокими, огненно-красными канами, резко контрастирующими со снежными вершинами Ала-Тау. Дальше, дальше...

А в это время на квартире Нуржамал все готово к встрече. Празднично накрыт стол. Майское солнце, ворвавшись в открытые окна, заливает комнату ярким светом. Горный ветер развевает легкие занавеси на окнах. Они трепещут, как большие белые птицы.

У окна стоит Бектас, нетерпеливо поглядывая на улицу. Он заметно отяжелел, движения его стали медлительными, как будто усталыми.

— Пора бы... Поезд не мог опоздать! — его слова обращены к Любови Петровне, сидящей в глубоком кресле. Годы состарили ее; ореол седых волос, большие золотые очки придают ей строгость и какое-то особое благородство.

— Я же предлагала вам поехать на вокзал,— замечает Любовь Петровна.— Не поехали, теперь ждите!

В простенке между окон отливает лаком новенькое пианино. Ишимбай с умилением поглядывает на него, изредка нажимая то один, то другой клавиш.

Вокруг стола деятельно хлопочут Маша и Мамлякат. Их оживленная, горячая беседа ведется вполголоса, почти шопотом.

— Сигнальный экземпляр! — в руках Маши книга.— Интересно, знает Нуржамал или нет? Мы посадим ее здесь. А под салфетку положим книгу. Пусть для нее это будет сюрпризом! — Маша кладет книгу на стол, закрывает салфеткой.

— Кстати, Машенька, не знаешь, что дальше произошло с Керимом Смаиловым?

— Ну, как же! — подхватывает Маша. — На заседании партбюро открылись самые невероятные факты! Оказалось, что Керим — сын крупного бая, скрыл свое происхождение. Имел самую тесную связь с буржуазными националистами...

Ишамбай ударяет всеми пальцами по клавишам.

— Наш аксакал никак не может налюбоваться своим подарком! Заявил: если Люба не будет врачом, то пусть станет артисткой.

Протяжный автомобильный гудок.

— Наконец-то! — вздыхает Бектас, направляясь к двери.

В комнату вихрем врывается Люба с букетом цветов. За ней входят Нуржамал, Карашаш, Малбагар.

Нуржамал вытягивается перед Любовью Петровной во фронт, прикладывает руку к пилотке, как бы готовясь к рапорту:

— Товарищ полковник медицинской службы, разрешите доложить!

— О, да ты герой — сколько орденов! — смеясь, обрывает ее Любовь Петровна.— Здравствуй, моя милая Нуржамал! Поздравляю тебя!

— И я вас тоже, Любовь Петровна! — взгляд Нуржамал направлен на орден Ленина, что горит на груди профессора.

— Ты с честью несла высокое звание советского врача, — говорит Любовь Петровна, обнимая Нуржамал.— Я горжусь тобой!

— Мы все гордимся! — подхватывают в один голос Бектас и Ишанбай.

Карашаш бросается к пианино. Звучит мелодия «Песни о братстве народов» Джамбула.

Прошли первые радостные минуты встречи. Все сидят за столом.

Любовь Петровна стоит, держа наполненный до краев бокал.

— ...Третий тост я предлагаю тоже... за победу. Пусть небольшую, но знаменательную победу!

Маша срывает с лежащей на столе книги салфетку.

Нуржамал видит на переплете книги свое имя. Она поражена, обрадована, растрогана.

— Это все вы... вы, Любовь Петровна! И вы, Бектас Умарович! Мне хочется об этом сказать громко, во всеуслышание — на весь мир!

Знакомый нам актовый зал института, тот самый зал, в котором Нуржамал делала свой доклад. Зал до отказа заполнен врачами, студентами.

В президиуме — профессора. В центре — Любовь Петровна.

На кафедре — Нуржамал. На ней строгий черный костюм, на лацкане — значок лауреата Сталинской премии.

— Как случилось, что я, дочь простого пастуха-кочевника из дальнего степного аула, сейчас стою перед вами как врач, как ученый? В самое трудное для Казахстана время великий брат наш — русский народ — протянул нам руку помощи,— она поворачивается и смотрит на Любовь Петровну.— Ленин и Сталин послали к нам своих лучших сынов и дочерей — крепить дружбу русского и казахского народов!

Молодежь покрывает слова Нуржамал восторженными возгласами.

— В неустанных поисках, в непрерывной борьбе мы шаг за шагом приближаемся к тому времени, когда наш разум восторжествует над всеми недугами и страданиями человека. И потому — учитесь страстно, настойчиво, последовательно! Поднимайтесь с одной ступени на другую, идите от малого к большому. Таков непреложный закон знаний, закон жизни. Изберите цель, а избрав, идите прямо и не ищите легких путей. Дорога у вас всех одна — дорога в будущее, дорога в коммунизм. В добрый путь, дорогие товарищи!..

Алма-Ата — Москва.

А. ТАРАСЕНКОВ

ЗА ЖИЗНЕННУЮ ПРАВДУ

Нет и не может быть в искусстве ничего ярче и выразительней, прекрасней и трогательней, чем судьба человека. Только через образ человека, включенного в цепь обстоятельств, определяющих и формирующих его характер, художник в полном объеме познает окружающий его мир и передает это свое знание читателю, зрителю, слушателю.

Все проблемы жизни решаются в искусстве через образное раскрытие человеческих характеров. Самые актуальные вопросы мертвы для искусства вне развития образов, составляющих его живую ткань.

Советская кинематография — молодое искусство. Но оно опирается в своем развитии на те же традиции, на которые опираются советская литература, живопись, скульптура и другие виды образного творчества,— на великое и славное искусство критического реализма.

Как известно, социалистический строй стремится к максимальному удовлетворению всех материальных и духовных потребностей общества. Все ради трудящегося человека, ради его физического и духовного развития — вот чем определяется формирование новых, социалистических отношений в Советском Союзе. Этот гуманизм, органически присущий нашему обществу, делает для нас особенно близким великое реалистическое искусство прошлого, замечательного своей тягой к всестороннему изображению многогранной живой человеческой личности. Отбрасывая те явления в истории русской культуры, которые были связаны с классом столыпиных и пуришкевичей, социалистический реализм считает своими предшественниками и учителями всех тех писателей, художников, музыкантов, составляющих цвет и гордость русского народа, которые смело несли вперед знамя правды, добра, гуманизма, демократии, знамя борьбы против самодержавия, против угнетения человека человеком.

Передовая русская литература, передовое русское искусство на протяжении всей своей славной истории всегда ставили человека в центре своего внимания. Даже музыкант, даже пейзажист — и они косвенно изображали ту же человеческую личность, только взятую со стороны ее лирических переживаний.

Великие художники прошлого, наблюдая жизнь в ее повседневном потоке, умели видеть и находить пусть внешне скромные, малые и негромкие человеческие судьбы, но такие, в которых, как в фокусе линзы, отражались характернейшие типические черты эпохи, ее движущие социальные силы. Великая русская литература XIX века умела показывать малые судьбы обычных, рядовых людей своего времени, которые определяли жизнь общества в его главных, решающих линиях развития.

Разве молодой бунтарь Дубровский или исполненная великой душевной красоты пушкинская Татьяна, разве гоголевский чиновник

Башмачкин, разве тургеневские герои — Хорь, Калиныч, Базаров, разве Рахметов — персонаж романа Н. Чернышевского «Что делать?», разве Лукашка из «Казаков» Л. Толстого, разве гениально изображенный им же Поликушка и многие другие большие и малые герои великой русской литературы не олицетворяют в своей совокупности самых разнообразных граней жизни рядовых людей тогдашнего общества? Разве русский революционер в картине И. Репина «Не ждали», или безымянная «Девушка с персиками», изображенная В. Серовым, или мелкий люд, так реально встающий перед нами с полотен П. Федотова, — разве все эти персонажи не выхвачены из самой жизни?

Конкретное, неповторимое, единичное путем отбора, сопоставления с другими схожими явлениями жизни, наконец, путем заострения и кристаллизации художник-реалист превращает в обобщение. Найдя прототипы своих будущих героев в обыденной повседневности, он как бы ярким лучом выхватывает их из жизненного потока, придавая им типичность, всеобщность. Личности этих людей раскрываются в образах искусства с такой полнотой, в таких глубинах их внутреннего мира, что они становятся для миллионов читателей и зрителей мерилом их собственного представления о жизни, будь то положительные герои, которым хочется подражать, за которыми хочется итти вперед, будь то, наоборот, образы, воплотившие в себе человеческую жадность, лихоимство, злобу, коварство и прочие пороки, порождаемые эксплуататорским обществом.

Великие художники прошлого трактовали образы известных деятелей своего времени или исторических героев в неповторимом индивидуальном выражении, но они же одновременно сотней, тысячью нитей связывали их с людьми обыкновенными, рядовыми, с теми, кто множеством своих усилий творил подлинную историю века, создавая материальную и духовную культуру современного им общества. Так дан, например, Пугачев Пушкиным в «Капитанской дочке», так, при всем своем несходстве с социально-историческим характером личности Пугачева, изображен, например, Суворов на полотне Сурикова.

Личность для искусства все, его альфа и омега. Но подлинно реалистическое искусство чуждо гипертрофии личности. Преувеличение роли исторического героя, его выпячивание за счет других действующих лиц, за счет раскрытия внутреннего богатства их натур — всегда ведет к ущербности искусства, к его оскудению. Яркий тому пример — искусство декаданса, бесплодное и пустое, способное удовлетвориться самосозерцанием и самолюбованием художника, и не способное объективно передать многообразие, богатство красок и оттенков реальной жизни.

Другая крайность, на первый взгляд противостоящая буржуазной гипертрофии личности, ее надрывному ницшеанству,— это мода «безгеройности», которая по-своему ярко проявилась в первые годы революции в творчестве некоторых художников. Эта «левая» мода заключалась в том, что на первый план в литературе, в живописи, в кино были выдвинуты некие абстрактные массы, лишенные живых человеческих индивидуальностей. Личность была растворена в понятии множества, массы, толпы. Пролеткультовские поэты призывали, например, к отрешению от всякой личной жизни, к некоему сверхпролетарскому аскетизму.

«У меня ни жены, ни возлюбленной, не им вдохновенно слагал поэмы», — говорил один из поэтов той поры. Другой гордо восклицал: «Я не нежный, не тепличный, не надо меня ласкать», и в подтверждение своей мысли сообщал, что в детстве он сосал «электрическую соску», качался в «стальной колыбели», что «динамо, как волк, над люлькой скалил огненный клык», что даже играл он не игрушками, а только цилиндрами, маховиками и шатунами...

Сейчас это звучит как пародия, но в свое время писалось всерьез. Авторы подобных «железобетонных» творений стремились привить пред-

ставление о том, будто пролетариату не свойственны никакие личные чувства и переживания, что человек революции — некая алгебраическая абстракция, что революции нет дела до личности отдельного индивидуума, что она оперирует лишь отвлеченным понятием массы.

Безликая и безгеройная поэзия «толпы» нашла выражение и в отдельных произведениях художественной прозы (например, «Падение Даира» А. Малышкина), и в некоторых фильмах, созданных талантливыми мастерами в начальную пору формирования советского киноискусства. «Звенигора» А. Довженко, «Октябрь» С. Эйзенштейна находились, несомненно, под сильным влиянием ложных теорий абстрактного, безгеройного искусства. Личность нового человека, живые люди современности с их думами, переживаниями, душевными эмоциями в подобных ошибочных и художественно несостоятельных фильмах как бы вытеснялись и заменялись аллегорическими толпами, безликой массой. Это сочеталось в упомянутых фильмах со всевозможными чисто формалистическими трюками и приемами.

Поступательное развитие советского искусства начисто отвергло схематический догматизм и тощие абстракции. Конкретная личность нового человека, рядового рабочего и крестьянина, красноармейца и революционного матроса, нового интеллигента, коммуниста и беспартийного стала предметом изображения в лучших советских романах, таких, как «Разгром» А. Фадеева, «Чапаев» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, в замечательных кинофильмах «Чапаев» братьев Васильевых, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, «Депутат Балтики» и «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица и др.

В трудностях, в борьбе выплавлялся характер нового человека, исполненный подлинной внутренней красоты. Наше искусство правдиво изобразило процесс становления нового человека. Выделяющийся из среды народных масс герой новой социалистической эпохи в лучших произведениях нашей кинематографии не противопоставлен массам, а, наоборот, показан как их закономерное порождение.

Правильное толкование личности героя и взаимоотношений героя с породившим его коллективом дано в фильме «Чапаев», ведущем свое происхождение от одноименного романа Д. Фурманова. Вот что говорил о Чапаеве Д. Фурманов: «Многие были и храбрей его, и умней, и талантливей в деле руководства отрядами, основательней политически, но имена «многих» забыты, а Чапаев живет и будет долго-долго жить в народной молве, ибо он — коренной сын этой среды, и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим индивидуальностям его соратников, по другим характерам». (Подчеркнуто мной.— *А. Т.*)

Именно так, «коренным сыном среды», и был показан Д. Фурмановым Чапаев. Это его ценнейшее качество полностью было сохранено в сценарии и постановке братьев Васильевых. Чапаев органически рос из партизанской среды и под влиянием партии становился все более сознательным вожаком, командиром нового типа, для которого массы простых бойцов — его родная стихия. Знаменитая сцена, когда Чапаев, орудуя картофелинами и яблоками, наглядно показывает комбригу Еланю, где в разные моменты боя должен находиться командир, превосходно раскрывает определяющие черты образа Чапаева. Он неотделим от масс, но он всегда знает, когда надо быть впереди этих масс, с шашкой, на коне, а когда надо уйти из опасного места сражения и сохранить свою жизнь, нужную бойцам для победы над противником, «с возвышенного места наблюдать всю картину боя». Простота, наглядность этой сцены, доступной пониманию любого зрителя, сочетается с глубокой философской основой. Герой, вожак может не выделяться из масс, но может и выступить вперед, приобрести сильное влияние на них, в зависимо-

сти от того, как этого требует высшая целесообразность борьбы. Вожака, главаря Чапаева как бы «подпирают» снизу превосходно разработанные художниками образы людей, вышедших, как и он сам, из гущи народной, но еще не поднявшихся до той меры сознательности, до которой под влиянием идей Коммунистической партии поднялся Чапаев.

Превосходно показаны постепенное становление героя, а также его органическая связь с народом в таком известном фильме, как «Член правительства». Сценаристка Катерина Виноградская, артистка В. Марецкая, режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц создали обаятельный образ женщины из народа, простой батрачки, которая волею исторических судеб становится одним из вожаков колхозного движения. Александра Соколова поднимается до больших государственных выводов, отправляясь от живой практики классовой борьбы, когда новые формы общественной жизни в бурном кипении рождаются на глазах у действующих лиц и зрителей этого превосходного произведения искусства.

В этом фильме ярко и сильно выражена мысль, что из любого рядового члена колхоза, даже будь то еще недавно забитое, темное существо, может вырасти и вырастает полноценный человек, активный участник больших дел своей Родины. Вчерашняя батрачка, еще малограмотная женщина, Соколова инстинктом чувствует, что завтра колхозу уже нужна будет своя интеллигенция, свои высококвалифицированные кадры. Под ее руководством, благодаря ее заботам растут рядовые люди колхоза, становясь сознательными строителями новой жизни.

Личность Александры Соколовой раскрывается как выражение типической судьбы одной из представительниц нового поколения женщин, освобожденных революцией от кабалы домостроя, от печальной участи рабынь и широко, свободно развернувших свои дарования, свои многогранные, красивые и богатые души. Так же как и фильм «Чапаев», кинокартина «Член правительства» подтверждает, что подлинно народному киноискусству всегда присуще богатство человеческого образа.

«Разнообразны души наши»,— гордо говорил Маяковский о людях социализма. В самых различных обстоятельствах, подчас не блещущих внешней эффектностью, проявляет себя гражданин социализма в подлинной своей самобытной красоте. В скромных буднях творческого созидания советский человек может так же щедро и многообразно раскрыться перед читателем, перед зрителем, как и в романтическом дыму фронтовых схваток. И любовь, ревность, дружба, семья, материнство, отцовство — все может служить прекрасным материалом, чтобы показать нашего рядового человека, его богатый внутренний мир.

В докладе на Первом Всесоюзном съезде писателей Горький говорил, что советская литература призвана впервые в истории изобразить массы и осуществляемый ими трудовой процесс как основной фактор исторического движения. Горький был глубоко прав в этом своем требовании. К сожалению, наши кинодраматурги и режиссеры все еще слишком редко и робко используют для осуществления этого требования все тематические и жанровые возможности своего искусства.

Однако искусство, отражающее все многообразие действительности, конечно, не ограничивает своего внимания исключительно личностью так называемого рядового человека. Следует вспомнить об изображении Петра I и Пугачева Пушкиным, Кутузова Л. Толстым, Суворова Суриковым. Советское искусство добилось немало удач в изображении выдающихся исторических личностей, когда их образы трактовались верно, в соответствии с исторической правдой. Таков Тимирязев, выведенный под именем профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики», таков Петр I в романе А. Толстого и в одноименном фильме В. Петрова, таков Степан Разин в изображении С. Злобина.

Но если бы авторы подобных произведений занялись смакованием

одних только личных, узко биографических, семейных деталей, если бы они абсолютизировали личность изображаемых ими выдающихся людей, резко преувеличив их роль в истории, они потерпели бы поражение. Известны многочисленные кинокартины о различных венценосных Людовиках, Генрихах и Ричардах, создаваемые в буржуазных странах. В такого рода фильмах масса трудового народа если не оттеснена на задний план, то вовсе отсутствует. Личность исторического деятеля приобретает гипертрофированный характер. Таков, например, кардинал Ришелье в посвященном ему английском фильме, такова Мария Стюарт в «Дороге на эшафот». Авторы подобных фильмов, создавая свои полуадюльтерные, полуприключенческие произведения, исходят из мещанского, обывательского представления о решающей роли отдельной личности в формировании исторического процесса. В наиболее удачных произведениях советских художников исторический деятель, полководец, государственный человек, крупный писатель или музыкант есть олицетворение определенной социальной силы. Он интересен не сам по себе, а как отражение той или иной исторической эпохи. Только при такой трактовке удается показать его образ как типический характер, выражающий суть общественного процесса.

К сожалению, за последние годы некоторые работники советской кинематографии как будто предали забвению этот принцип искусства социалистического реализма. Появился ряд фильмов, в которых выдающиеся исторические личности заслоняют все остальное, а исторический процесс изображен с позиций, далеких от марксистско-ленинского мировоззрения и родственных эсеровскому пониманию «героя», стоящего над «толпой». В ряде исторических картин часто действуют только цари, феодальные владыки, завоеватели и очень слабо показаны массы.

Можно ли, например, согласиться с кинофильмом М. Чиаурели «Георгий Саакадзе»? На наш взгляд, он является фальшивым, искажающим историческую правду. Увлечение «сильной личностью» царственного героя, внешней пышностью дворцовых аксессуаров, стремление во всей полноте передать восточно-феодальную экзотику отличает и некоторые другие кинофильмы этого рода.

Режиссерская трактовка мизансцен в ряде фильмов последнего времени, изображающих выдающихся деятелей истории, тоже вызывает существенные возражения. Обычно такого рода герой не говорит, но вещает, а его собеседники, что называется, «смотрят в рот» говорящему, услужливо поддакивают ему, образуя своеобразный хор из древнегреческой трагедии. Но то, что хорошо было в древности, когда герой трактовался как полубог, никак не годится для социалистического искусства.

Социалистический реализм, кроме типичности характеров, непременным условием ставит и изображение художником типических обстоятельств действия. Зритель не прощает ничего противоестественного, фальшивого даже в мелочах. Он безусловно отрицательно относится к попыткам поставить героя на котурны, придать ему ложную многозначительность, превратить его из человека в полубога.

Вызывает возражение, например, трактовка образов Чернышевского и Добролюбова в фильме «Тарас Шевченко». Они даны не как живые люди своей эпохи, не как страстные революционеры, боровшиеся против самодержавия, а в виде неких оракулов, непререкаемым тоном сухо вещающих абстрактные истины.

Примером живой, естественной, подлинно реалистической трактовки исторического лица можно назвать образ Потемкина в фильме «Адмирал Ушаков», созданный драматургом А. Штейном, мастерской игрой Б. Ливанова, режиссурой М. Ромма. Потемкин груб, умен, деспотичен, прозорлив; он льстивый придворный и в то же время — человек, помышляющий о благе государства. Он, казалось бы, весь соткан из противо-

речий. Но это не смутило ни актера, ни режиссера. В каждом жесте, в каждом движении Потемкина—Ливанова ощущается живой человек, страстный, подчас жестокий, не умеющий смирять себя, но могущий быть и обаятельным, человечным, в зависимости от определенных обстоятельств и от причудливой смены настроений. Образ Потемкина в фильме «Адмирал Ушаков» — значительный и очень плодотворный для нашего киноискусства шаг вперед в изображении выдающегося исторического лица.

* * *

Из всех жанров киноискусства, пожалуй, наиболее «дефицитна» за последнее время комедия. Отсутствие комедии механически вытеснило с экрана целый пласт персонажей, характерных для жизни. А ведь наша кинематография знала подлинные удачи в области комедии, например, фильмы «Волга-Волга», «Антон Иванович сердится», до сих пор с успехом идущие на экранах. В этих замечательных произведениях даны образы самых разнообразных советских людей, естественных, выхваченных из самой жизни, образы, может быть, и не претендующие на крупное обобщение, но запечатлевшие определенные черты, немаловажные для художественного воспроизведения жизни общества в целом. Не нарушая правды действительности, эти фильмы способствовали развенчанию таких отрицательных персонажей, как бюрократ Бывалов, талантливо сыгранный И. Ильинским, как выскочка и подхалим Керосинов, с такой сатирической злостью выведенный сценаристами Е. Петровым и Г. Мунблитом и так остро сыгранный С. Мартинсоном. И Бывалов, и Керосинов окружены множеством разных людей, простых, обыденных персонажей, противостоящих невежеству, напыщенности, глупости, зазнайству отрицательных типов. И Бывалов, и Керосинов в результате развития действия оказываются как бы «вытесненными» ходом советской жизни из нашей действительности. Когда в ответ на патетические и лживые фразы Керосинова о его близкой смерти Сима говорит: «Уходите сейчас. Сейчас ночь. Вьюги, правда, нет, но дождик пойти может. Прекрасный случай умереть под забором», зрители смеются, зная, что, конечно, Керосинов не умрет. Но то, что он остается жить физически, только подчеркивает его несостоятельность, непригодность для дальнейшего «фукцирования» внутри советского общества. Сценаристы доказали это всей линией развития сюжета, движимого поступками и мыслями простых советских людей. В этом сила лучших кинокомедий, в этом причина их долгой жизни на экране.

Нам нужно сейчас больше кинокартин, в которых изображалась бы в самых разнообразных художественных жанрах жизнь рядовых людей советского общества — рабочих, крестьян, студенческой молодежи, наших ученых, военных, строителей, исследователей природы, в чьей повседневной деятельности художник, несомненно, найдет и настоящую увлекательность, и жизнерадостность, и окрыляющую романтику.

Наряду с комедией — от резко сатирической, обличающей все отсталое, до лирической, раскрывающей богатство внутреннего мира советских людей, — наша кинематография должна найти формы для создания подлинно увлекательных, подлинно романтических фильмов. «Смелые люди» — фильм, осуществленный режиссером К. Юдиным по сценарию М. Вольпина и Н. Эрдмана, далек от художественного совершенства. И все же он полезен, ибо воспитывает в молодежи храбрость, сметливость, волю и выдержку в борьбе с врагом. Приключенческие фильмы подобного рода, основанные на жизненно правдивых ситуациях, могут способствовать раскрытию ярких, сильных характеров рядовых людей советского общества.

Не надо думать, что для художественных фильмов обязательна сугубо научная или производственная проблематика. Если авторы художе-

ственного фильма будут стремиться назойливо раскрывать метод ухода за телятами или настойчиво пропагандировать новые усовершенствованные токарные резцы, зритель останется холодным, равнодушным. По-настоящему зрителя может взволновать только судьба человека, хозяина и творца техники, а не техника, взятая сама по себе.

Примером того, к чему приводит игнорирование этого закона искусства, может во многом служить фильм «Возвращение Василия Бортникова», являющийся киновариантом известного романа Галины Николаевой «Жатва». Роман этот — яркое, самобытное явление советской художественной прозы. В нем сильно, смело нарисованы рядовые люди современности, даны острые конфликты и личного (взаимоотношения Василия и Авдотьи) и общественного плана (судьба старика Бортникова, пошедшего на расхищение общественного добра, увлечение колхозников частными доходами — изготовлением «веревочки»).

Личную драму Василия и Авдотьи фильм передает неплохо Но, странное дело, сценаристы Г. Николаева и Е. Габрилович, а также режиссер В. Пудовкин почему-то, создавая фильм, отказались от ряда острых и выразительных сцен романа, рисующих общественную жизнь героев. Смелое изображение пережитков капитализма в сознании людей, которое было присуще роману, в фильме сглажено, а то и вовсе выброшено. Упрощен в фильме и образ колхозницы Фроськи. Тяжелые переживания Василия, вызванные тем, что перед ним раскрылись проступки отца, исчезли, ибо о проступках-то ничего не сказано.

Зато в фильме появился ряд новых персонажей, которые отсутствовали в романе. Подробно рассказано о работе МТС, продемонстрированы передовые методы ремонта тракторов. Но, увы, это нисколько не обогатило фильм по сравнению с романом, а лишь придало ему серую, будничную окраску, которой была лишена «Жатва». Живые конфликты и противоречия, остро изображенные в романе, уступили место шаблону, схеме. Если роман был силен реалистическим показом душ рядовых советских людей, то фильм пошел по пути внешнего воспроизведения одной из сюжетных схем романа, игнорируя его внутреннюю поэзию (так, в фильме не осталось и следа от одной из самых выразительных лирических глав романа — «Ващурка»).

Починка тракторов, о которой так много рассуждает инженер Наталия Дубко, введенная в сценарий, или длинные назидательные речи, которые произносит секретарь райкома партии Чеканов, прямо будто бы списаны с передовиц районной газеты и никак не могут компенсировать утраты жизненной правдивости, лиричности романа. Невольно вспоминаются строки из новой поэмы А. Твардовского, в которой он пародирует монолог редактора-перестраховщика, обращенный к писателю:

Я только мелочи убавлю
Там, сям — и ты как будто цел.
И все нетронутым оставлю,
Что сам ты вычеркнуть хотел.
Там карандаш, а тут резинка,
И все по чести, все любя.
И в свет ты выйдешь, как картинка,
Какой задумал я тебя.

Именно по рецепту такой однолинейной, упрощенной «картинки» и переделывался роман «Жатва» в фильм «Возвращение Василия Бортникова». Талантливые сценаристы, актеры и режиссер оказались, к сожалению, в плену у ложного, упростительского метода.

Авторы фильма, видимо, усумнились в том, что переживания и жизненные перипетии рядовых людей будут интересны и поучительны для

зрителя. Они во многом подменили их голой техникой, назидательно-риторическими речами и... в результате утратили контакт со зрителем.

Анализируя неудачи отдельных советских кинорежиссеров, нельзя не вспомнить о замечательном опыте нашей литературы, для которой характерно столь повышенное внимание к духовному миру труженика социализма, а также и о целом ряде хороших кинокартин этого рода, созданных ранее нашими киноработниками.

Искусству социалистического реализма присущ глубокий гуманизм, подлинное уважение к простому человеку из народа. Именно под влиянием передового реалистического искусства прошлого и, в частности, под влиянием русской литературы и советского кино созданы сейчас в Италии яркие, самобытные фильмы о скромных тружениках, их женах, их детях: «Похитители велосипедов», «Под небом Сицилии», «У стен Малапаги» и ряд других. В этих фильмах изображены простые люди Италии, их борьба за жизнь, за хлеб, за счастье, борьба подчас суровая, трагическая. В фильмах, созданных прогрессивными итальянскими киноработниками, много недостатков, им еще нехватает четкой идейной целеустремленности, недостает волевого призыва к действию, к активной борьбе, подчас в них чувствуется влияние натурализма. Но эти фильмы трогают прежде всего своей большой человечностью. Именно потому они и близки советскому зрителю, с сочувствием встречающему все прогрессивное, все, реалистически рисующее жизнь простых людей.

Советское искусство располагает несравненно бóльшими идейными, художественными, артистическими и техническими возможностями, нежели кинематография какой-либо другой страны.

Долг наших киноработников предельно использовать эти возможности для раскрытия многостороннего образа рядового труженика социализма, его идейного и эмоционального мира, его духовной красоты, его трудовой энергии, его внутреннего благородства.

Эти качества с большой силой проявляются в незаметных, скромных людях, где бы они ни находились, на каком бы посту ни работали. Пренебрежение к этим подлинным героям современности со стороны любого художника может привести только к творческому оскудению.

Бесчислены вариации тех житейских, бытовых и общественных конфликтов, которые раскрывает жизнь перед пытливым художником, умеющим наблюдать, умеющим подмечать то новое, что ежеминутно, ежечасно возникает в советской лаборатории, на советском заводе, в советской семье, в советском вузе, в партийном комитете, на колхозном поле, в геологической экспедиции, на стадионе, на стройке могучей гидроэлектростанции, в больнице, в архитектурной мастерской. Безграничны возможности для показа в кинофильмах того, как советские люди борются с носителями пережитков капитализма, как уничтожают все мелкое, индивидуалистическое, мешающее нашему движению вперед.

Советское киноискусство и прежде всего кинодраматургия должны глубже и шире отразить обыденную трудовую жизнь современников, которая таит в себе романтику, недоступную лишь для поверхностного взгляда. Все средства, все жанры киноискусства, все манеры, все творческие направления могут найти и выразить себя с небывалым многообразием и красочностью, если наша кинодраматургия действительно найдет в себе силы для этой нужнейшей творческой перестройки.

Немало было за последнее время в кинематографии холодных, ремесленных, пышных сценариев и картин, подернутых флером казенщины и наигранного оптимизма. Надо круто переломить эту инерцию, надо смелее развивать тенденции и традиции подлинного реализма, реализма социалистического. Именно на этом пути нашу кинематографию ждут новые серьезные победы.

Н. ТОМАН

О СЮЖЕТАХ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

За последнее время раздается слишком много жалоб на непризнание и недооценку жанра приключенческой литературы. Конечно, есть еще люди, которые смотрят на жанр этот свысока, однако в настоящее время они в явном меньшинстве. После неоднократных высказываний партийной печати о большом воспитательном значении приключенческого жанра, а также присуждения Сталинских премий ряду приключенческих фильмов жаловаться на недооценку этого жанра не приходится. Сожалеть можно теперь только об одном — о недостаточном внимании к этому очень нужному и нелегкому жанру со стороны критиков.

До сих пор нет еще, к сожалению, серьезного разговора о специфике приключенческой литературы и драматургии, о конфликтах, лежащих в основе острых сюжетов. А сюжет в приключенческом произведении играет особо значительную роль, и разговор о нем становится делом первостепенной важности.

Нужно сказать, что о сюжете вообще до сих пор разговор как-то не получался. Несколько раз затевали его и «Литературная газета» и наши «толстые» журналы. Но, читая немногочисленные статьи по этому вопросу, всякий раз откладываешь их с чувством некоторой неудовлетворенности.

В чем же дело? Что является причиной разочарования?

Дело тут, видимо, в том, что от подобных статей ждешь всегда какого-то откровения, а узнаешь лишь известную со школьной скамьи формулу, согласно которой сюжет представляет собой конкретную систему событий в произведении, которая раскрывает данные характеры в их взаимоотношениях и взаимодействии. Так определяет сюжет профессор Л. Тимофеев в своей книге «Теория литературы». Формулу эту можно выразить и лаконичнее, как систему конкретных событий, наиболее полно раскрывающую конкретные характеры.

Если говорить вообще, то ничего более о сюжете, пожалуй, и не скажешь. Но дело в том, что общими-то разговорами ограничиться нельзя — надо конкретно рассматривать принципы построения сюжета в зависимости от жанра произведения.

В докладе о детской литературе на XIII пленуме Союза советских писателей К. Симонов справедливо заметил, что в центре приключенческой литературы «должен стоять человек, попадающий в невероятные и исключительные обстоятельства, но проявляющий в них реальные качества живого советского человека, его типические черты».

Мне кажется, что все разнообразие приключенческих сюжетов можно разбить на два основных вида: сюжет целостный (с такими чет-

кими элементами его, как экспозиция, завязка, кульминационный пункт и развязка) и сюжет эпизодический (в каждом эпизоде которого может быть своя самостоятельная структура с завязкой, кульминационным пунктом и развязкой). В последнем случае систему разрозненных эпизодов связывают в одно целое «сквозные» герои. Такой сюжет, например, наиболее типичен для приключенческих произведений о путешественниках.

В кинодраматургии особенности этих двух видов сюжета четко выражают фильмы: «Подвиг разведчика» и «Смелые люди». В первом содержатся все элементы цельного сюжета. Во втором действие распадается на три больших этапа: предвоенный, военный и послевоенный. В каждом из этих этапов свой самостоятельный сюжет.

Я лично отдаю предпочтение сюжету первого вида, ибо он оставляет у читателя и зрителя более четкое впечатление и может полнее выразить главную идею автора. Хотя по своей структуре такой сюжет и кажется проще, но на самом деле он требует гораздо большей остроты конфликта и композиционного мастерства.

Мне более всего приходилось работать над повестями, посвященными деятельности советской разведки, бдительности и патриотизму наших людей. В связи с этим я хочу высказать кое-какие соображения, а также рассказать о трудностях, с которыми встретился, взявшись писать первый свой сценарий.

В нашей приключенческой литературе есть направление, ошибочно называемое детективным. Главным образом — это повести и рассказы, в которых последовательно раскрывается какая-нибудь тайна или загадка (тайна агента буржуазной разведки, научная или техническая тайна). Условно я бы назвал такие повести аналитическими, но уж ни в коем случае не детективными, ибо это не только неверное, но и политически вредное название, низводящее нашу приключенческую литературу к человеконенавистническим гангстерским романам и «комиксам».

Английское слово «detective» означает агент сыскной полиции, сыщик. Детективная литература и повествует о похождениях сыщиков. М. Горький дает этой литературе исчерпывающую характеристику в своем докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей:

«Детективный роман до сего дня служит любимейшей духовной пищей сытых людей Европы, а проникая в среду полуголодного рабочего, этот роман служил и служит одною из причин медленного роста классового сознания, возбуждая симпатию к ловким ворам... способствует росту убийств и других преступлений против личности»[1].

Что же может быть общего у такого романа с советским приключенческим романом или повестью? Нет нужды доказывать немыслимость детективной литературы в наших социалистических условиях.

Но почему же все-таки ярлычок «детектив» так часто прикрепляется к советскому аналитическому рассказу? Только лишь вследствие использования в нем метода логического анализа. Сторонники термина «детектив», видимо, полагают, что таким методом пользуются только сыщики. Но на самом деле метод логического анализа применяется во всех областях точных и гуманитарных наук.

Английский естествоиспытатель, друг и последователь Дарвина Томас Гэксли утверждал: «Полицейский открывает преступника по следам его шагов таким же точно умственным процессом, каким Кювье восстановил образ исчезнувших животных Монмартра на основании одних только остатков их костей». Цитируя эту фразу в своей книге «Теория судебных доказательств в советском праве», академик А. Вышинский пишет: «По Гэксли процесс анализа происхождения на платье, напри-

[1] М. Горький, О литературе, 1937, стр. 452.

мер, чернильного пятна ничем не отличается от процесса дедукции и индукции, при помощи которых Адамс и Леверрье открыли новую планету».

При помощи дедукции и индукции были сделаны многие великие открытия в физике, химии, астрономии.

Сочетание индукции и дедукции вообще характерно для научной гипотезы. Многие аналитические повести советских писателей являются своеобразными повестями-гипотезами, в которых авторы пользуются и методом индукции и методом дедукции. Очень типичны в этом отношении повести «Озеро горных духов» и «Звездные корабли» И. Ефремова.

Особенно широко применяется аналитический метод в рассказах и повестях, посвященных разоблачению агентов буржуазных разведок. Эти-то произведения чаще всего и называют у нас детективными по кажущемуся сходству разоблачения шпиона с поимкой уголовного преступника. Но разве не очевидна нелепость такой внешней аналогии? Разве в глазах наших взыскательных читателей и зрителей сыщик, который уличил в преступлении гангстера, ограбившего банк, подобен самоотверженному советскому контрразведчику, охраняющему государственную или военную тайну?

Различие тут буквально во всем, начиная с конфликта, на котором строится сюжет, и кончая характерами действующих лиц. В основе сюжета детективной повести почти всегда лежит убийство, ограбление, мошенничество, причем первому авторы детективов предпочитают все остальные виды преступлений.

«Багровая нить убийства проходит через бесцветную паутину жизни», — устами Холмса утверждает Конан-Дойль.

Еще более откровенно высказывает эту мысль автор статьи «Развлекательные убийства», опубликованной в журнале «Америка» (№ 14, 1948 год): «Преступление всегда обладало в глазах человечества притягательной силой, и чем страшнее преступление, тем больше оно притягивает. Поэтому убийство всегда является увлекательной темой... В детективном романе загадочное убийство интереснее, чем любое менее серьезное преступление...»

А такой широко известный представитель детективного жанра, как английский писатель Дж. Честертон, не только утверждает, что основной идеей детективного повествования является преступление, но и всячески старается отмежеваться от повестей о международной разведке, хотя в буржуазной литературе разница между этими видами произведений, конечно, не столь значительна.

Вот, например, что пишет Честертон в своем предисловии к детективной повести Уолтера Мастермана:

«Он не портит чистых и прекрасных линий классического убийства или грабежей, опутывая их пестрыми, грязными нитями международной дипломатии; он не снижает наших возвышенных идей о преступлении до уровня внешней политики».

Все, даже лучшие произведения детективного жанра, какими, например, являются романы Уилки Коллинза и Эдгара По, неизбежно связаны с убийствами на почве грабежа.

Уголовная тема закономерна для буржуазной литературы, как закономерны для капиталистического общества уголовные преступления.

В нашем обществе убийства с целью грабежа — это явления уходящие, не могущие служить почвой для развития детективного жанра в точном смысле этого слова. Рассказы же о советской героической разведке приобретают необычайную актуальность и воспитательное значение в условиях капиталистического окружения и коварнейших происков империалистической реакции.

В настоящее время жанр детективного романа на западе совершенно деградировал. Стоит вспомнить таких писателей, как Эдгар По, Уилки Коллинз, Конан-Дойль, Честертон, которые описывали деятельность профессиональных сыщиков и сыщиков любителей, наделенных исключительными способностями логического анализа. Ни о каких «дедукциях» дюпэнов, лекоков, холмсов и браунов нет теперь и помину. Представители современной буржуазной (главным образом американской) уголовной литературы интересуются преимущественно самими преступниками, изощряются в описании их похождений и ставят главной своей целью пропаганду зверства, насилия и человеконенавистничества.

Особенно широкое распространение в Америке и Западной Европе получили так называемые «комиксы». Возникшие когда-то как развлекательные юмористические рассказы в картинках для детей, они повествуют теперь об американских гангстерах, живущих разбоем и насилием. Дегенераты, действующие кулаком, ядом и пистолетом,— вот излюбленные персонажи «комиксов», рекомендуемые детскому читателю в качестве «героев», достойных подражания.

Это отвратительное чтиво потоком в 60 миллионов экземпляров ежемесячно обрушивается на юных читателей, одурманивая и отравляя их сознание. Результаты такого рода воспитания налицо. Соединенные Штаты, например, в настоящее время находятся на первом месте не только по преступности вообще, но и по детской преступности в частности.

По данным Федерального бюро расследований (американской тайной полиции), в США каждые 44 минуты совершается убийство, каждые десять минут — ограбление, каждые полторы минуты — вооруженное нападение, каждую минуту с четвертью — кража со взломом и так далее. В общем, каждые 18 секунд совершается какое-нибудь преступление.

Американская полиция (по данным детского бюро службы социального обеспечения США) ежегодно арестовывает один миллион детей, 300 тысяч из которых отдаются под суд за грабежи и убийства.

Результатом воздействия гангстерских фильмов и «комиксов» на детей является не только увеличение преступности, но и серьезные психические расстройства.

«Восемь из каждых ста американских школьников страдают психическим расстройством и нуждаются в клиническом лечении» — заявил недавно врач показательной клиники Управления здравоохранения США Чарльз А. Улман. «Восемь процентов детей в Соединенных Штатах — дефективные» — озаглавил это сообщение американский научный журнал «Сайенс ньюс леттер».

В книге американского журналиста Говарда Уитмэна «Террор на улицах» описываются дети-преступники, совершившие убийства под влиянием детективных фильмов, телевизионных передач и «комиксов». Так, например, в Нью-Хейвене двенадцатилетний школьник ранил из ружья свою соученицу. Оказалось, что девочка просила сама об этом: «Я просто хотела узнать,— заявила она,— что получится, когда меня ранят».

В Туин-Фолзе шестнадцатилетний школьник убил семилетнюю Гленду Брисбойс, чтобы «узнать, что чувствуют, когда умирает человек».

Прогрессивный французский писатель и публицист В. Познер, долгое время проживавший в Соединенных Штатах, пишет в своей книге «Кто убил Баррела?», вышедшей во Франции и переведенной на русский язык:

«Не нужно даже входить в зал, чтобы услышать стрельбу. Над входом в кино огненными буквами написаны названия фильмов: «Револьвер», «Под дулом револьвера», «Город револьверов», «Анни, вытащи твой револьвер», «Револьверный выстрел», «Говорит револьвер»,

«Поющие револьверы», «Револьверные зарницы», «Серенада десяти револьверов». Идет в кино и «Правосудие револьвера».

Да не нужно и выходить из дому: стоит только включить радио, чтобы услышать треск стрельбы, а экраны телевизоров всегда залиты кровью. В течение одной недели телевизионные станции Лос-Анжелоса показали 228 убийств, 357 покушений на убийства, 11 побегов из тюрьмы, 93 похищения людей, 3 клеймения раскаленным железом; 72 процента этих преступлений было показано во время телевизионных передач, предназначенных для детей.

...Вы выходите на улицу, сворачиваете за угол. Но у входа в кино вас уже встречают сменяющие одна другую светящиеся надписи: «Рожденный убивать», «Убийца», «Убийца на свободе», «Убийцы», «Убийцы из Мертвой долины», «Убийцы Эбайлен», «Я убил Джесси Джеймса», «Я убил Джеронимо», «Я убил Кида Билл», «Убивать или быть убитым», «Стрелять, чтобы убивать».

Не менее красноречивые факты опубликованы в «Письме из Англии» В. Николаева («Комсомольская правда», 5 февраля 1953 г.):

«Не так давно внимание английской общественности было привлечено скандальной историей, разбиравшейся в зале уголовного суда Олд Бейли. На скамье подсудимых находились девятнадцатилетний Дерек Бентли и шестнадцатилетний Кристофер Крейг. Они совершили убийство. Первый был приговорен к смерти, окончательное решение судьбы второго отложено на некоторое время в связи с его несовершеннолетием.

...Крейг усердно посещал кино. Газета «Санди пикториэл» следующим образом воспроизводит рассказ Крейга о своей жизни: «Я обычно ходил смотреть картины, по крайней мере, три раза в неделю. Я любил смотреть американские гангстерские фильмы, и не любил английских: оружие в английских фильмах не выглядит, как настоящее оружие. «Сокровище Сиерра Мадре» — лучший фильм, который я когда-либо видел. Я помню, что в конце фильма все герои поубивали друг друга».

...Воображая себя героем гангстерских фильмов, Крейг, по его рассказам, хотел испытать «все это в жизни».

— Как вы решились на убийство? Как все это произошло? — спросили Крейга в суде.

— Это было, как в фильме,— не задумываясь, ответил он».

Преступления в Англии совершаются, оказывается, уже в самих кинотеатрах. В связи с этим в Ханстентоне (Норфольк) вывешено следующее объявление: «Просим оставлять все ножи в кассе!».

Подобная же картина характерна и для Франции и для других капиталистических стран.

Эта растлевающая души юношества уголовная литература и гангстерские фильмы существуют, конечно, не случайно. Они сознательно поощряются правящими кругами империалистических государств, чтобы по примеру Гитлера воспитывать из молодежи будущих солдат-убийц, подобных тем мерзавцам, которые сбрасывают на детей и женщин многострадальной Кореи бактериологические и напалмовые бомбы, убивают беззащитных стариков и проламывают черепа военнопленным.

В американском журнале «Пэрент-тичер», издаваемом ассоциацией педагогов и родителей учащихся, в корреспонденции из Вашингтона приведено следующее мнение военного руководства:

«Для того чтобы выжить, нация нуждается в убийцах».

Разве можно после всего вышеизложенного представить себе что-либо общее у советской аналитической повести с уголовными кинофильмами и детективной литературой? А ведь критики называют некоторые наши произведения детективными, оскорбляя и пороча тем самым авторов советских приключенческих произведений.

Методом индукции и дедукции, рассуждением от частного к общему и от общего к частному советская аналитическая повесть пользуется совершенно сознательно, и можно лишь пожалеть, что наши авторы овладели этим методом недостаточно глубоко.

Сейчас, когда народ ждет от нас произведений, воспитывающих бдительность, к усилению которой призывает Коммунистическая партия, мы должны показать в своих произведениях людей, умеющих раскрывать самые хитроумные планы врага. Мы должны создать образы героических советских пограничников, стоящих на страже Советского государства. А такие герои должны быть не только великолепными следопытами, но и людьми, умеющими тонко мыслить, обладающими безукоризненной логикой, искусством распутывать сложнейшие хитросплетения и распознавать все виды маскировки вражеской агентуры.

В передовой статье «Бдительность» «Литературная газета» (17 января 1953 года) писала:

«Изобрази зоркого человека,— вот что подсказывает писателю дума о бдительности.

Изобрази подлинного героя нашей борьбы, умного, бдительного человека, которого не застигнет врасплох самый изощренный в маскировке враг. Изобрази в реальной, а не выдуманной, в разнообразно трудной, а не слащаво-идиллической обстановке. Идиллий не существует! Есть жизнь, полная борьбы, борьбы нового со всем старым, не желающим добровольно сходить со сцены, глубоко замаскировавшимся и сопротивляющимся всеми силами и средствами.

Художественное произведение, в котором правдиво изображена такая жизнь, растит наших героев, закаляет советских людей, делает их способными разгадать коварство врага».

Жаль только, что сама «Литературная газета» не уделяла серьезного внимания книгам о бдительности, не помогала тем самым повышению их качества.

Приключенческие произведения о бдительности и советской разведке должны, мне кажется, интересовать писателей не только увлекательностью материала и благородством задачи, но и огромными возможностями показа контраста двух идеологий, двух миров. Ведь шпионы и диверсанты, которых засылают к нам международные разведки,— это представители обреченного класса, люди иного мировоззрения, что и должно сказаться на всем их поведении в наших условиях, в чуждой для них обстановке. Как бы ни таились они, как бы ни маскировались под советских людей, классовая враждебность и ограниченность непременно должна проявиться в их поступках. Распознать их и должен помочь писатель, а для этого ему нужно быть вооруженным основой всех наук — марксистско-ленинской наукой.

Нужно помнить, что враги, кроме засылки к нам профессиональных шпионов, используют в своих подлых целях неустойчивые элементы и враждебных нам людей внутри нашей страны. И тут зоркий глаз, острое политическое чутье помогут выявить скрытого врага, ибо и этот внутренний враг является таким же носителем буржуазной идеологии, буржуазных взглядов и морали.

У нас уже созданы многие приключенческие произведения о бдительности и патриотизме. Характерным примером служит новый роман Валентина Иванова «По следу», рассказывающий о типическом поведении советского патриота в необычных обстоятельствах. Герой романа молодой зоотехник Алонов в поисках нового пастбища для совхозного стада выезжает в пустынную степь. Найдя подходящий участок, он встречается с незнакомыми людьми, назвавшимися охотниками. Ничего не подозревающего Алонова они без всякого предупреждения обстреливают, убивают его собаку и контузят его самого.

Для истинного патриота, каким являлся Алонов, не возникает вопроса, как ему быть, что предпринять? Лишившись продовольствия и своего верного друга — собаки Дымки, с ограниченным запасом патронов, один против четырех лучше его вооруженных врагов, Алонов твердо решает преследовать своих противников, чтобы разгадать их замыслы. Сначала они кажутся просто бандитами, но постепенно все яснее и яснее ему становится их истинное лицо. Алонов не слышит речей своих противников, он лишь наблюдает за ними с большого расстояния. Но по тому, как они обращаются с трупом одного из соучастников их шайки, как без всякой надобности убивают животных, как отказываются помочь своему сообщнику, попавшему в трясину, и по многим другим их поступкам Алонов приходит к заключению, что перед ним люди иного, хищнического капиталистического мира.

Раскрыть замыслы и обезвредить врага, предотвратить затеянную им диверсию помогают Алонову его чувство долга, любовь к Родине, острый аналитический ум, умение ориентироваться в сложной обстановке. Все это дано в романе с большой убедительностью. Чувствуется, что автор отлично знает обстановку, в которой происходит действие, и тонкое искусство охотника-следопыта.

Столь же убедительные примеры типического поведения советских людей в исключительных обстоятельствах видим мы и в других произведениях. Высокое чувство беззаветной любви к Родине придает силу и мужество советским разведчикам Стожарову в повести Г. Брянцева «Конец осиного гнезда» и Федотову в сценарии М. Блеймана и К. Исаева «Подвиг разведчика». Только подлинные советские патриоты в состоянии вынести все трудности и испытания, которым ежеминутно подвержена жизнь разведчика во вражьем стане. Типичны в этих произведениях и поступки врагов, лишенных внутренней моральной силы и позорно капитулирующих в минуты жестоких жизненных испытаний. Страх смерти вынуждает изменника Родины, фашистского агента Брызгалова раскрыть все планы своих хозяев советской разведке в повести Г. Брянцева. Тот же звериный страх видим мы и в поступках предателя Бережного в «Подвиге разведчика».

Одно из достоинств аналитического метода в приключенческой литературе состоит в том, что он учит читателя логически мыслить, будит в нем пытливость, прививает вкус к исследованию, к анализу. Система расположения в таких произведениях улик и фактов вызывает активное восприятие их, толкая мысль зрителя, читателя на самостоятельную догадку. Зритель и читатель как бы соучаствуют вместе с героями в исследовательской работе, в раскрытии тайны или загадки.

Аналитическим методом широко пользуются не только авторы рассказов о разведчиках, но и авторы многих научно-фантастических произведений (И. Ефремов «Звездные корабли», Л. Платов «Архипелаг исчезающих островов»). Есть и драматические произведения в этом жанре, например, «Тайная война» В. Михайлова и Л. Самойлова.

Использование в кинодраматургии аналитического метода, основанного на рассуждениях и размышлениях героев, на работе мысли, методически распутывающей тайну, связано со многими трудностями, ибо специфика кино требует зримых образов и динамического действия. Я и встретился с этими трудностями, попытавшись написать сценарий по сюжету одной из своих повестей, в которой значительное место занимает система логических доказательств главного героя, распутывающего способ получения информации агентами вражеской разведки.

Трудности при этом оказались настолько значительными, что мне пришлось отказаться от своего первоначального замысла и коренным образом менять сюжет сценария, привлекая более динамический материал, способный быть воспроизведенным в зрительных образах экрана.

Однако это не разубеждает меня в преодолимости таких препятствий, ибо нельзя лишить кино возможности показать на экране увлекательнейшее из всех приключений — приключение человеческой мысли.

Попытка в этом направлении сделана в чехословацкой кинокартине «Штрафная площадка». Авторы этого фильма попробовали в ходе распутывания преступных действий враждебных элементов избежать допросов с их неизбежно длинными диалогами, заменив их системой коротких предисторий, в которых речь допрашиваемых заменялась действием, показом того, о чем они рассказали. Этот далеко не новый прием умело использован в «Штрафной площадке». Жаль только, что к нему прибегали авторы в пределах фильма многократно: повторение одного и того же приема может превратиться в штамп.

Нужно, следовательно, искать новых приемов, новых путей, и если задача эта трудна одному человеку, она может быть вполне посильной коллективу авторов, работающих в приключенческом жанре и владеющих искусством острого сюжета. А коллектив такой уже существует. Вот несколько фамилий: Г. Тушкан, Л. Платов, Н. Панов, Л. Лагин, В. Иванов, Г. Брянцев. Привлечение их к активной работе в кино несомненно поможет делу создания новых увлекательных приключенческих фильмов, воспитывающих у советских людей смелость, мужество, бдительность и патриотизм.

Н. КРЮЧКОВ

Народный артист РСФСР

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И СХЕМА

Читая многие сценарии, я, как актер, испытывал горькое чувство неудовлетворенности. Кажется, все есть в таком произведении: и наша советская современность, и передовые колхозы, и заводы с их новой организацией труда и замечательной советской техникой, и знатные стахановцы — люди, всеми своими помыслами живущие в коммунизме. И все-таки, когда «примериваешься», как актер, к таким сценариям, ощущаешь, что играть-то тебе нечего, что бледно и схематично выписанный характер советского человека воплотить невозможно.

В очень и очень многих сценариях все как будто правильно, но нехватает только одного — жизни. Авторы таких произведений знают нашу действительность по книгам, газетам, лекциям. Таким путем можно, конечно, составить общее представление о происходящих в жизни нашей страны событиях. Но этого совсем недостаточно для искусства, для творчества. Произведение искусства, не согретое подлинным знанием жизни, которое проявляется в подробностях человеческого поведения, не согретое страстным, партийным, заинтересованным отношением автора к своим героям, — произведение мертвое. И автор его предлагает актеру схему. Схему же можно расцветить, но нельзя наполнить ее живыми мыслями и чувствами.

Бывает, не устоишь перед искушением (ведь так хочется создать образ передового современника!) и согласишься играть в фильме, автор сценария которого предложил тебе вместо образа схему. И сразу же начинаются поиски: как же в предложенных тебе бледных и неинтересных обстоятельствах «углубить», «обогатить» образ?

Обращаешься к собственным наблюдениям, к своему знанию жизни и людей. Советуешься с режиссером. Изучаешь жизненную среду, схожую с описанной в сценарии.

Но предложенные обстоятельства не изменишь! Их не углубишь ни интонацией, ни жестом, ни мизансценой, ни операторскими находками. И образ получается банальным, напоминающим многие ранее созданные.

Недостатки драматургии, плохое знание авторами жизни, непонимание типичных конфликтов, что сказывается во многих сценариях, — все это является главной причиной актерских неудач. Но эта причина — далеко не единственная. Серьезно мешает актеру создать значительные образы своих современников и неправильное отношение некоторых режиссеров к актерскому творчеству, стремление не столько работать с актером, сколько эксплуатировать уже достигнутый однажды актером успех.

Это в особенности опасно для молодых актеров, добившихся серьезного успеха в какой-либо первой своей роли, но не имеющих еще ни профессионального опыта, ни мастерства. Ведь первый успех редко бывает подлинно актерским — он достигается чаще всего тем, что материал роли

почему-либо оказался близким актеру, что внешние данные исполнителя совпали со сценарным и режиссерским рисунком образа. И если первая удачная роль превращается затем режиссерами в узкое индивидуальное «амплуа», молодой актер может оказаться в творческом тупике.

Я вспоминаю «Семеро смелых», где у С. Герасимова дебютировал П. Алейников. Успех образа Петьки Молибога был очень большим и вполне заслуженным. Петька был обаятелен, трогателен и предельно искренен.

И вот режиссеры стали эксплуатировать этот первый успех. Несмотря на то, что Алейников обладал хорошими данными, позволявшими верить в то, что он станет опытным актером и сможет создать самые разнообразные образы, в других ролях его толкали повторять уже раз созданный образ. И Алейников повторялся.

Молодой, искренний и также несомненно одаренный актер Сергей Гурзо дебютировал у С. Герасимова в «Молодой гвардии» в роли Сережи Тюленина. Выбор был исключительно удачным — Гурзо подходил для этой роли по всем своим внутренним и внешним данным. Казалось бы, успех Гурзо в «Молодой гвардии» должен был натолкнуть режиссеров на то, чтобы предложить молодому актеру другие роли, в которых его дарование раскрылось бы многообразней, шире и могло бы окрепнуть. Но в фильмах «В мирные дни» и «Смелые люди» Гурзо предложили тот же характер, только в других обстоятельствах. И нет ничего удивительного в том, что Гурзо играл в фильме В. Брауна и К. Юдина хуже, чем у С. Герасимова, что он как актер после «Молодой гвардии» не вырос.

Приведенные примеры, к сожалению, не единичны. Очень многим актерам, в том числе и мне, пришлось испытать на себе подобное отношение режиссеров.

Одной из лучших моих ролей была роль демобилизованного танкиста Клима Ярко в фильме «Трактористы» И. Пырьева. Сценарный материал роли был правдив, типичен для того времени, я в него поверил и смог в него проникнуть, потому что знал и любил людей, подобных этому вчерашнему красноармейцу, который пришел в «чужой монастырь со своим уставом», доказал свою правоту, завоевал авторитет и победил противников. Я встретил такое же понимание образа и такую же любовь к нему у режиссера И. Пырьева. Социальная значительность образа, правдивость ситуаций, в которых он раскрывался, помогали найти логику мыслей, чувств, поведения Клима Ярко. При этом в «Трактористах» я не «играл» себя, а воплощал образ.

Сила характера, целеустремленность, высокое общественное сознание — эти черты Клима Ярко, завоевавшие ему популярность, являются типическими качествами передового советского человека, проявляющимися сейчас хотя и в других конфликтах, но еще более сильно и наглядно, чем в те времена, к которым относится действие фильма «Трактористы». Конечно, эти качества проявляются в каждом отдельном случае по-разному, в зависимости от индивидуальных особенностей человека и от среды, в которой он действует и живет. Это, кажется, очевидно. Однако мой успех в роли Клима Ярко чуть ли не оказался для меня роковым. Режиссеры стали отождествлять меня с созданным образом и приглашали играть почти исключительно такие роли, которые были по существу вариантами образа Клима Ярко. Об одном из этих вариантов я хочу сказать — это роль советского офицера летчика майора Булочкина из «Небесного тихохода».

Нельзя сказать, что зрители не приняли этого героя. Они даже отнеслись к нему с симпатией. В самом деле, все в нем вызывало уважение советских людей: он был храбрым патриотом, умелым летчиком, хорошим товарищем, веселым, общительным человеком. Словом, в нем были те качества, что и у Клима Ярко. Но в «Небесном тихоходе» я

играл хуже, бледнее, чем в «Трактористах». И вина в этом не только моя, не только сценариста, но и режиссера. Старого, уже известного героя переодели в другую одежду и поставили в другие условия. В отличие от «Трактористов» идейный замысел «Небесного тихохода» был неглубок, конфликт примитивен, среда и взаимоотношения людей условны. Сценарий был написан без настоящего знания действительности. Поверхностно и приблизительно был разработан образ майора Булочкина. Понятно, что на таком материале трудно было создать глубокий, яркий типический характер передового советского летчика.

Актеру иногда трудно перешагнуть через собственный успех. Не случайно мы узнавали черты Чапаева во всех последующих кинематографических ролях Б. Бабочкина.

Но почему же режиссеры так часто сами толкают актеров на повторение уже ранее созданного образа? Не говорит ли это о том, что у нас еще живет отношение к актеру, как «типажу»?

Об этом следует подумать. Лишая актера возможностей для творческих поисков, мы тем самым не создаем условий для его творческого роста. А в искусстве каждый образ должен быть новым, неповторимо конкретным. Если этого нет, то искусство не обогащает зрителей знанием действительности, людей.

Меня привлекают характерные и комедийные образы. Не внешняя характерность, выражаемая в гриме или каких-то несущественных, назойливо подчеркиваемых деталях поведения, а внутреннее своеобразие характера.

Я с удовольствием вспоминаю о таких моих ролях в фильмах «Свинарка и пастух», «Котовский». Недавно в «Максимке» я сыграл роль боцмана. Сам образ в известной степени традиционен. Но эта роль была первой попыткой создания нового для меня характера, и поэтому работал я с интересом.

Примечательна судьба актера Б. Андреева. В ряде фильмов он создал образы простых русских людей. Он сыграл эти роли сильно и убедительно, но порой только широкими мазками, без психологических подробностей. Я об этом говорю не в упрек ему — такова была творческая задача, и он ее решал большей частью очень хорошо. В «Максимке» ему был тоже предложен образ простого русского человека, но раскрытый другими художественными средствами, — образ, потребовавший психологической детализации. И Андреев сыграл эту роль превосходно, доказав широту своих актерских возможностей. Я уверен, что он может создать и исторический образ, и многие другие, но это ему до сих пор не удалось сделать из-за стремления режиссеров работать наверняка, то есть примерять роли к устоявшимся «амплуа», а не искать вместе с актерами решения интересных новых задач.

Режиссер, недостаточно знающий жизнь, старается извлечь из актера какие-то привычные, уже проверенные на зрителе особенности поведения и интонации, а поэтому и сам приходит к схеме, и актера тянет к штампу.

Раскрыть в образе современника подлинно типические черты советского человека — это трудная, но важная задача всех работников киноискусства. Если мы хотим создавать образы духовно богатых советских людей, сильных, стойких борцов за коммунизм, то мы должны показывать их в делах, в быту, в общественной жизни — везде, где проявляется, испытывается и закаляется их характер. А для этого нужно настоящее, полноценное, а не схематическое и приблизительное знание жизни.

Профессор И. ИСАКОВ

Консультант фильма «Адмирал Ушаков»

ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЕ

Картина «Адмирал Ушаков» — прежде всего художественное произведение, но вместе с тем это большое историческое полотно, одним из качеств которого является его достоверность. Все, что изображено в этом фильме, включая ряд второстепенных ситуаций и второстепенных персонажей, может быть документально обосновано. Глубокое изучение эпохи драматургом А. Штейном исключило необходимость искусственно создавать основные коллизии и конфликты. Жизнь Федора Ушакова оказалась при ближайшем изучении такой интересной (даже без романтической линии и без семьи), такой насыщенной, что автору пришлось не столько выдумывать, сколько отбирать, отсеивать из поднятого им обильного исторического материала.

Поскольку буржуазная историография не оставляла следов о главном творце истории — народе, автору сценария пришлось, помимо творческого воспроизведения образов и характеров известных деятелей прошлого, заново создавать образы таких представителей народа, как плотник Тихон — Рваное ухо, матросы Пирожков, Ховрин, Лепехин и другие. В этом отношении А. Штейн показал себя не только драматургом, но и историком.

Однако не только по отношению к развитию сюжета и к характеристикам основных действующих лиц можно говорить об исторической достоверности картины. Это относится и к работе режиссера-постановщика М. Ромма, к актерскому исполнению и ко всему коллективу фильма в целом, включая тех, кто так тщательно воспроизводил элементы корабельной архитектуры, детали обстановки, форму одежды, костюмов и все аксессуары реквизита, углубляя тем самым познавательное значение произведения. Историчность фильма не только формальна — он отвечает самому существу социальных и международных отношений изображаемой эпохи.

Поэтому, чтобы правильно судить о фильме, необходимо кратко напомнить об одном из значительных этапов истории нашего отечества.

К. Маркс писал: «Ни одна великая нация не существовала и не могла существовать в таком удалении от всех морей, в каком пребывала вначале империя Петра Великого... Россия не могла оставить в руках шведов устье Невы, которое являлось естественным выходом для сбыта продукции, так же, как устье Днепра, Дона, Буга и Керченского пролива, в руках кочующих и разбойничающих татар».

В XVIII столетии исторически созрел и начал осуществляться выход Российского государства к берегам Черного моря, искони принадлежавшим русскому народу, но временно отторгнутым из-за его ослабления в результате феодальной междоусобицы князей и монгольской интер-

Кадр из фильма «Адмирал Ушаков»

венции. Закономерность процесса восстановления южных границ определялась не только возраставшей потребностью в выходе для сбыта продукции, но и общими интересами развития передового, жизнеспособного и культурного государства. Именно это развитие последовательно и привело в дальнейшем к освобождению Грузии, Азербайджана, Армении и других районов Кавказа, а также к облегчению участи балканских народов и избавлению их от турецкого порабощения и от мусульманского гнета.

Однако история знает мало примеров такого упорного, длящегося на протяжении веков противодействия, какое встретило законное стремление русского народа овладеть землями своих предков. При этом не степные районы Приазовья или Северной Таврии были тем главным объектом, к которому турки и их европейские друзья стремились не допустить русских.

М о р е, как средство общения между народами, как путь для выхода на мировую арену не только русских товаров, но и русских идей, русского влияния, русской культуры, — вот что больше всего тревожило наших соседей.

«Не допустить Россию к морю!» — вот задача важнейшая, главная не только для династии Османов, но и для их покровителей в Лондоне, Париже, Вене, Стокгольме и других столицах Европы.

Веками сидели представители конкурирующих дворов в Константинополе и вели непрерывные интриги и ожесточенную борьбу между собой за влияние на сераль или диван, стремясь под видом дружелюбия и помощи захватить первенство в деле ограбления Турции. Конечной целью их усилий было заменить турецкое господство на Кавказе, в Крыму, Бессарабии и Болгарии своим господством, создать там новые колонии Англии, Франции и других европейских метрополий.

Но достаточно было, чтобы кто-либо заговорил о так называемой «русской угрозе» — выдуманной или спровоцированной, как эта свора полномочных и чрезвычайных послов и посланников бросалась «на помощь» Блистательной Порте. Политическая и дипломатическая борьба внутри своры при этом не прекращалась, а только принимала новую форму: кто раньше и больше поможет султану против России. Единодушное стремление не допустить Россию к Черному морю могло даже примирить на время вчерашних врагов.

3 июля 1700 года думный дьяк Емельян Украинцев, посланный Петром I в Константинополь для заключения мирного договора, добился многого, в том числе отказа Порты от Азова, и спас Таганрог от разрушения. Но как только речь зашла о предоставлении русским судам права свободного плавания по Черному морю, против этого горячо восстали английский и голландский представители, и это требование было Портой отклонено.

Прошло не более 11—12 лет, и при первой представившейся возможности турки добились по Прутскому и Адрианопольскому договорам возвращения им Азова, уничтожения Таганрога и других приморских пунктов. На этот раз Швеция и Франция взяли на себя руководство турецкой политикой, чтобы отбросить Россию от моря.

В 1739 году в Белграде был заключен новый русско-турецкий мирный договор, но, несмотря на то что Россия выиграла войну, в договор в результате интриг французского посла и предательства австрийцев было включено условие: «чтобы Российская держава ни на Азовском, ни на Черном море никакой корабельный флот нижé иных кораблей иметь и построить не могла».

И так неоднократно, при первом удобном случае, каждый раз с помощью иностранных «друзей» Турции!

— Задушить Россию! — это страстное желание вырывается в картине «Адмирал Ушаков» из уст Вильяма Питта Младшего, которого артист Н. Волков показал не в банальном облике хладнокровного британца, а в виде темпераментного премьера, напуганного одной только мыслью, что Россия может укрепиться на Черном море. Оставаясь с глазу на глаз с стамбульским послом, он позволяет себе отказаться на время от позы, респектабельных манер и литературного языка:

— Задушить Россию! Заткнуть ей глотку!..

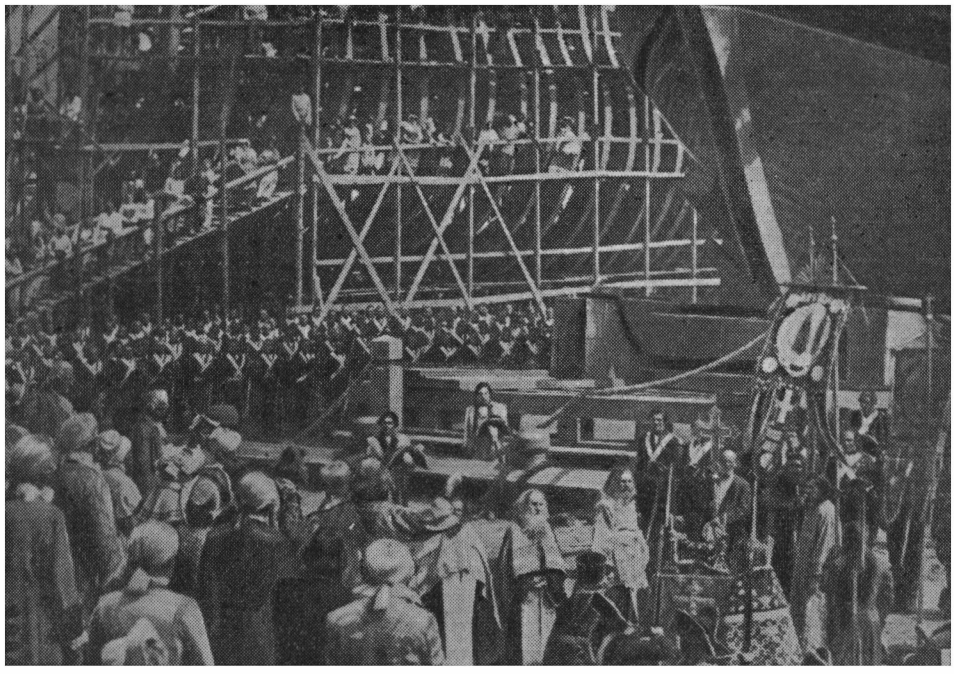
Переоценивая реальные возможности своих «турецких псов», Питт только в одном оказался дальновидным политиком. Он предсказал:

— Раз ступивши на берега Черного моря, Россия уже никогда не уйдет обратно!

Да, не ушла и стала крепко. Навсегда.

Но для того чтобы закрепиться, понадобились победы русского флота при Чесме и русской армии при Ларге, Кагуле, на подступах к Шумле. Однако военного и дипломатического искусства Орлова, Спиридова, Репнина, Румянцева и Суворова, дававших туркам эти исторические уроки, оказалось также недостаточно до тех пор, пока не появилась реальная морская сила под руководством Федора Ушакова и пока серией последовательных побед над турецким флотом Россия не закрепила свое господство на Черном море.

Что момент выхода к морю объективно созрел, что он совершился исторически закономерно, подтверждается тем фактом, что это движение оказалось необоримым. Его не могли остановить ни мощные коалиции, ни политические и дипломатические усилия врагов России, ни численно превосходящий турецкий флот, построенный лучшим тулонским инженером Брюн-де-сен-Катрин, оснащенный и обученный англичанами. Соотношение было несоизмеримым, так как русские начинали, не имея ни верфей, ни кораблей, в то время как многочисленный турецкий флот



Кадр из фильма «Адмирал Ушаков»

располагал огромным стратегическим резервом в Средиземном море в составе египетской, тунисской, алжирской и триполитанской эскадр, принадлежавших вассалам султана и халифа. В дополнение к передовой европейской технике против России были использованы шпионаж, диверсии, политический шантаж, провокации и даже засылка к русским берегам фелюг с чумными больными. Но ничто не могло остановить исторически необходимого движения русского народа к естественным выходам в море по Кубани, Дону, Днепру и Бугу, Днестру и Дунаю.

Не сразу и не легко далось решение этой грандиозной государственной задачи — временами приходилось уступать и отступать. Однако с каждым последующим этапом задача приближалась к своему историческому решению, которое зависело от трех условий.

Необходимо было, во-первых, чтобы производительные силы страны (несмотря на почти закончившееся оформление крепостнических отношений) достигли такого уровня, при котором русские люди могли бы своими силами, без иностранной помощи, на голом месте закладывать приморские города (Херсон, Таганрог), вслед затем — верфи, а на этих верфях — современные корабли и фрегаты. В то же время мануфактуры должны были развиться настолько, чтобы снабжать эти корабли всем необходимым парусным и артиллерийским вооружением.

Во-вторых, необходимо было, чтобы забитый русский народ, с которого «драли три шкуры», инстинктивно ощутил государственную необходимость изгнания турок, укрепления южных границ и строительства флота. Иными словами, чтобы вчерашний пугачевец Тихон Прокофьев, по прозвищу Рваное ухо (имевший возможность податься за Дон, за Кубань, на вольные поселения беглых казаков) не только остался сам мастеровым на верфях (в результате убеждения, а не применения силы), но и увлек за собой артель таких же, как он, беглых, забитых, ограблен-

ных барами людей. Безошибочный инстинкт защиты государственных интересов своей родины и стихийный патриотизм всегда отличали русского мужика, который в критические моменты истории своего отечества не раз отодвигал момент расплаты с внутренними угнетателями, чтобы сперва расправиться с внешними. И вот, на глазах у зрителя недавние бунтари становятся старательными мастеровыми верфей, дисциплинированными и лихими матросами ушаковских кораблей.

Наконец, необходимо было, чтобы талантливый русский народ выделил из своей среды флотоводца, новатора в военно-морском искусстве, такого же непобедимого в боях, как Суворов, и за которым русские матросы готовы были идти на любой патриотический подвиг.

Если задаться целью в двух фразах передать внутреннюю сущность картины «Адмирал Ушаков», то прежде всего вспоминается эпизод «первой на здешнем море генеральной баталии» (при Фидониси, в 1788 году), когда при сопоставлении сил и расчета шансов на успех капитан бригадирского ранга Ушаков перебивает матроса Лепехина, встревоженного громадным численным превосходством врага, и приводит свой главный довод: «Зато нет у турецких пушек русских матросов!».

Это сказано не только по долгу командира, мобилизующего волю экипажа перед боем, но с глубоким убеждением в том, что именно люди, качество людей и составляют основной шанс на победу.

К этому лихой и остроумный матрос Пирожков (М. Пуговкин) с той же силой убежденности добавляет и свой довод: «Нет у турок такого адмирала, как Федор Федорович Ушаков...»

В этом взаимном доверии адмирала и его матросов и заключался главный секрет боевых успехов Черноморского флота.

Несмотря на нерешительные действия Войновича — старшего флагмана, не поддержавшего смелую атаку своего авангарда, бой, длившийся три часа, кончился поражением турок, которые, только пользуясь преимуществом своего хода, избежали полного разгрома. Ушаков не потерял ни одного корабля.

Когда же, сделавшись начальником севастопольского корабельного флота, контр-адмирал Ушаков наконец смог воевать «по-своему», победы его стали более эффективными и решительными. Не считая второстепенных боев, в славную историю русского флота вошли: Керчь, Тендра (Гаджи-бей) и, наконец, мыс Калиакрия, в районе которого сражение закончилось полным разгромом соединенного турецкого флота под командованием капудан-паши Гуссейна (31 июля 1791 года), подкрепленного эскадрами Алжира, Египта, Туниса и Триполи. Эти победы, конечно, стоили не дешево, так как и у русских были убитые и раненые из состава экипажей, а некоторые из кораблей получили значительные повреждения. Однако ни одного корабля или фрегата Ушаков в бою не потерял.

Вместе с победами Суворова у Очакова, при Фокшанах, при Рымнике и, наконец, при взятии Измаила победа Ушакова при Калиакрии, почти совпавшая с разгромом турецкой армии Репниным у Мачина, была последним ударом по Турции, приведшим к Ясскому мирному договору. Это был значительный момент в истории нашей родины, преобразивший всю обстановку на юге страны всерьез и надолго. Россия добилась права содержать на Черном море флот, который получил надежную стратегическую базу, опираясь на порты Крыма, Азовского моря, Днепрово-Бугского и Днестровского лиманов.

Правда, еще не раз, при каждом переделе мира, Англия, Франция, а позже Германия толкали Турцию на захват Крыма и Кавказа, на уничтожение русского флота, но... нельзя историю повернуть вспять!

Легко ли давались Ушакову его победы? Может быть, Ушакову везло? Или ему помогали Адмиралтейство, дворцовые связи, протекции?

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «АДМИРАЛ УШАКОВ»

Нет. Каждая победа, притом всякий раз над численно превосходящим противником, давалась ему в результате упорной организаторской, воспитательной и учебной работы, которая отнимала у него все время и была настолько огромной, что так и не успел Ушаков устроить свою личную жизнь. Он оторвался от отцовского дома, остался холостяком, вплоть до самой отставки жил на кораблях, но никогда на это не жаловался.

Чтобы побеждать более сильного противника, надо было прежде сломить рутинное мышление Адмиралтейств-коллегии, бумажную тактику линейных эволюций, догматическое преклонение перед всем иностранным. «Забыты заветы Петра Первого» — вот на что сетует молодой флотоводец. Ему надо было выбить англоманию из офицерства, надо было вдохнуть в крепостного мужика веру в себя, уважение к почетной обязанности защищать интересы родины и любовь к своему флоту.

Каждому бою с турками предшествовал бой с Адмиралтейств-коллегией, влиятельные члены которой не гнушались подлыми методами, чтобы вредить Ушакову, оставляя его эскадру без средств, без ремонта. Они были не только личными врагами Ушакова, но и врагами России.

Еще труднее Ушакову приходилось при проведении в жизнь его новых идей, обогативших русское военно-морское искусство. Это отказ от линейных боевых порядков, выделение резерва быстроходных фрегатов, смелый маневр эскадры без соблюдения порядковых мест кораблей в строю для охвата флангов противника, расчленения его сил и сосредоточенного удара по флагманскому кораблю, и многие другие тактические «новинки», главной целью которых было вынудить противника к решительному бою на короткой дистанции для его разгрома. Все это категорически осуждалось английскими инструкциями и традицией величайшего флота «владычицы морей», бывшего в то время в плену схоластических догм и схем французского иезуита Павла Госта, написавшего в 1697 году «Искусство военных флотов».

На страже этих британских традиций в Черноморском флоте стоял граф Мордвинов, который более других вредил Ушакову. В картине моряки-англоманы представлены в обобщенном образе графа Мордовцева (Н. Свободин) — помещика-крепостника в морском мундире, с внешним лоском западной показной цивилизации. Это они после выучки в британском флоте привозили в Россию не только «галстуки тафтяные по аглицкому образцу», но и отношение к матросу, как наемнику, совершенно чуждое национальной системе рекрутской повинности и традициям русского передового офицерства.

Не менее тягостным для Ушакова было подчинение югославскому авантюристу графу Марко Войновичу — исторической фигуре, которая в исполнении Н. Чистякова вызывает искреннее негодование и презрение зрителя. Это он не поддержал смелой атаки своего авангарда в бою при Фидониси, а, оправившись от страха, пытался в реляциях приписать всю славу за выигранное Ушаковым сражение себе. Сатирические черты, приданные ему А. Штейном, вполне оправданы не только драматургически, но и исторически, поскольку можно судить по свидетельствам современников об этом фанфароне, стяжателе и карьеристе, которого интересы русского флота беспокоили меньше всего.

Так, сквозь зависть, доносы, интриги, преодолевая рутину, прямое противодействие и вредительство, пробивался к управлению флотом мелкопоместный тамбовский дворянин Федор Федорович Ушаков. Сила любви к родине, вера в народ, сознание своей правоты, железная воля и упорство привели Ушакова не только к победе над чумой, к разгрому турецкого флота, но и к победе над рутинерами и космополитами.

Был только один человек, который поддерживал Ушакова,— всесильный Потемкин. Тщеславный, но уже пресыщенный и временами

впадающий в хандру, большой государственный человек, но циничный и развращенный неограниченной властью и безответственностью, он все же понимал интересы России, но понимал их по-своему.

Потемкин (Б. Ливанов) мечтает о новой Чесме. Только слава, большая, экстраординарная, может еще волновать его. Но... Алексей Орлов хоть и не управлял флотом в Чесменском сражении, все же участвовал в нем на флагманском корабле. Потемкин же хочет удивить мир новой победой, с в о е й победой, но при этом оставаться во дворце, в Бендерах или Яссах, в халате и ночных туфлях, предаваясь сладостному кейфу.

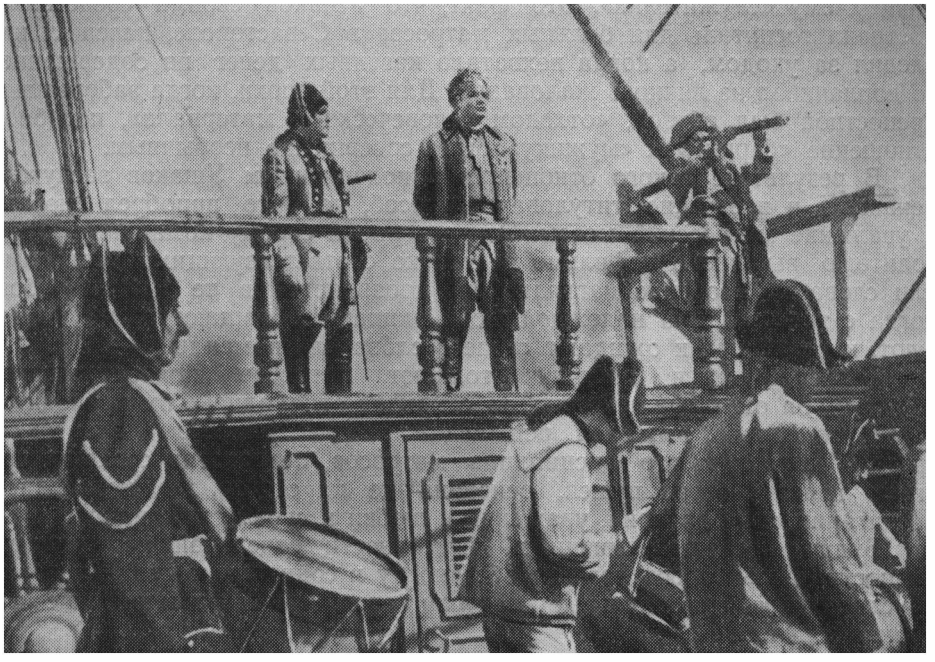
Для этого ему необходим был «исполнитель дерзновенных замыслов», и Потемкин сумел через завесу лжи и клеветы завистливых ябедников разглядеть в Ушакове нужного ему человека.

Законченный эгоист, «светлейший» помогает Ушакову не ради него, а ради себя, ради своей славы. Он догадывается, что Ушаков служит России, а не ему, поэтому между ними и не возникают отношения личной симпатии и фаворитизма.

Б. Ливанов создает образ дряхлеющего льва, со сложными, противоречивыми чертами характера, в котором талантливый государственный деятель сочетается с бесчестным стяжателем, крепостником, фаворитом царицы, впитавшим в себя все пороки господствующего класса.

Трактовка образа самого Ушакова, роль которого исполняет И. Переверзев, по первому впечатлению вызывает некоторые сомнения в отношении слишком спокойного поведения в бою. Скупость жеста и мимики иногда может быть расценена, как позирование хладнокровием или как проявление некоторой инертности героя. Однако такая линия поведения Ушакова-Переверзева, темпераментного в каюте и бесстрастного в бою, имеет свои основания.

Кадр из фильма «Адмирал Ушаков»



Кадр из фильма «Адмирал Ушаков»

Во-первых, часть источников, содержащих свидетельства современников, рисует Ушакова именно таким — хладнокровным, полностью владеющим собой в любых условиях, в любой обстановке. В других источниках сослуживцы Ушакова описывают припадки его гнева, всегда справедливого, но иногда яростного.

Во-вторых, и это важнее, такое поведение флагмана на полуюте (кормовая надстройка, соответствующая позднейшему капитанскому мостику) является традиционным для русского флота. Дело в том, что, стоя в бою перед бизань-мачтой, адмирал видел как на ладони всю верхнюю часть корабля: шханцы, опер-дек, бак и работу марсовых на мачтах. Но зато он был виден со всех сторон, оставаясь абсолютно незащищенным не только от ядер, осколков и пуль (при сближении на картечный выстрел), но и от взоров своих подчиненных. Это надо помнить при сопоставлении поведения Ушакова с поведением командира или флагмана последующей эпохи, когда броня закрыла командный пункт и от снарядов, и от экипажа.

Сознание командира, что в данный момент на него обращены взоры людей, от которых зависит исход боя, и что каждый неосторожный жест и даже выражение лица могут быть истолкованы неблагоприятно, — вот что определяет стиль управления, линию поведения Ушакова в бою.

Поэтому-то подобная трактовка образа Ушакова безусловно приемлема, как возможный и в достаточной мере достоверный вариант подлинного исторического облика этого замечательного флотоводца.

Серьезность Ушакова не переходит в черствость или педантичную строгость. Он требователен всегда, строг с бездельниками. Вполне оправдана теплота, гуманность, которые просвечивают в игре И. Переверзева сквозь облик человека, всецело поглощенного сознанием своего долга, отягченного борьбой с многочисленными врагами и заботами о подчи-

ненных ему «служителях». Это факт, что Ушаков своими средствами построил госпиталь для больных матросов в Севастополе, навещал их, следил за уходом, а когда нехватало казенных денег на содержание, то доплачивал из личного жалования. Для этой эпохи, когда заболевший крепостной был обузой, «отходом человеческого материала», подобное отношение «барина» к «мужику» было совершенно необычным.

В результате такого отношения к подчиненным Ушаков заслужил ненависть и презрение титулованных особ, но зато приобрел любовь и уважение матросской массы. Это доверие к своему командиру, руководителю выражено в фильме не только соответствующими репликами или словами. Особенно наглядно оно проявляется в те моменты боя, когда с тревогой или надеждой люди экипажа обращают взоры на полуют, к адмиралу, и ожидают от него сло́ва или команды.

Темперамент и инстинкт толкают матросов, подвергающихся обстрелу, на ответные действия, на открытие огня, однако им приходится стоять безмолвно, выжидая решающий момент. Именно в это время зритель понимает, что дисциплина матросов, безропотно стоящих под огнем врага у своих пушек, основана не на страхе, не на палочном воспитании, а на доверии, уважении и любви к своему командиру.

Будучи посвящен жизни и деятельности отдельной исторической личности, фильм воспроизводит обстановку и социальную среду, которые обусловливали как отдельные поступки героя, так и формирование его облика в целом.

Фильм показывает, как дворянин-патриот, с повышенным сознанием ответственности перед родиной, во многом расходится с типичными представителями своего класса («не к масти козырь») и как он ищет и находит опору в молодых и честных офицерах, в которых крепостническая система еще не заглушила человеческих, гуманных чувств. Однако главной опорой Ушакова является народ, вернее та его часть, которая была одета в матросскую форму.

В картине проходят отдельные мастеровые и целые артели их, работающие на херсонских верфях, а также отдельные канониры и матросы из экипажа линейного корабля «Св. Павел». Эти кинокадры, сначала разрозненные и скупые, в конце концов дают общее представление о том, чьим потом и кровью строятся верфи и корабли, кем осваивается парусное и артиллерийское вооружение, с каким самоотвержением русский матрос бросается на численно превосходящего врага своей родины и добывает победу. Это подлинные творцы русской морской славы, русской истории. Ратный труд и подвиг матросов, показанные в фильме, воскрешают в памяти слова Нахимова, морального наследника Ушакова, о том, что «матрос есть главный двигатель на корабле».

Относительно мало места в картине уделено непосредственным помощникам адмирала — молодым патриотам, энергичным офицерам, любящим свое дело морякам. Это Васильев (В. Дружников), Сенявин (Г. Юдин), Метакса (А. Алексеев), Белли (В. Балашев) — все, кроме Васильева, действительные исторические личности. Васильев олицетворяет таких сподвижников Ушакова, как Голенкин, Поскочин, Шостак и другие.

Это та прослойка передового дворянства, которая, отсеяв из своей среды дворцовых интриганов или иностранных авантюристов, пошла за Ушаковым и в будущем выделила прямого наследника ушаковских традиций — знаменитого флотоводца Дмитрия Сенявина. Эта же среда в своих следующих поколениях дала моряков-декабристов.

Несмотря на сравнительно короткие роли, каждый из них наделен своей, характерной для него индивидуальностью. Так, веселый и прямой Васильев идет за Ушаковым не задумываясь, с начала и до конца преданный ему и душой и телом, в то время как задиристый, тщеславный

Кадр из фильма «Адмирал Ушаков»

и пока еще легкомысленный Сенявин не любит Ушакова, но преклоняется перед его талантом.

Хотелось бы отметить еще одну особенность картины «Адмирал Ушаков» — специфически морское содержание.

В картине показаны: постройка корабля, спуск его, обучение матросов, плавание в различных условиях погоды и, наконец, морские бои целых эскадр и флотов. Естественно, что в современных условиях воспроизвести все это на натуре не представляется возможным, так как даже те немногие «последние могикане» — парусники, которые еще сохранились как учебные суда, не годятся для изображения кораблей XVIII века и по элементам корабельной архитектуры, и по наличию такелажа из стальных тросов. Вот почему большинство батальных сцен заснято с моделей (художник Д. Сулержицкий) методом комбинированной съемки (операторы Б. Арецкий и Б. Горбачев, художники М. Семенов и Ф. Красный).

Нельзя не сказать о трудностях, которые пришлось преодолевать операторам А. Шеленкову и Чен Ю-лан при съемке корабельных интерьеров. По установившейся кинематографической традиции, ради удобства мизансцены и облегчения условий освещения, как правило, каюты и кубрики воспроизводятся в павильонах в несоразмерно увеличенных масштабах. В отличие от этой традиции в картине «Адмирал Ушаков» все объемные пропорции корабельных интерьеров строго соблюдены. Внутренние помещения кораблей даны в объемах и освещенности, максимально приближенных к действительным, и наглядно показывают, что труд на парусных кораблях XVIII века был сопряжен с большими тяготами, а жизнь наполнена лишениями и в бою, и в повседневном быту.

В задачу статьи не входит давать оценку ни картины в целом, ни отдельных ее элементов, ни художественного мастерства ее постанов-

щика М. Ромма. К тому же, думается, что только после выхода на экран второй серии фильма, которая по напряженности действия и по массовым батальным сценам не уступает первой серии, целесообразно давать оценку этому произведению киноискусства, являющемуся плодом совместного труда огромного творческого коллектива в составе работников студии и матросов нашего славного Черноморского флота, привлеченных к съемке.

Было бы неправильно, однако, обойти молчанием некоторые слабые стороны картины.

Именно потому, что Ушаков был намеренно забыт буржуазными историками на долгие годы и только в последнее время становится известен широким массам нашей страны, главнейшие моменты его биографии надо было раскрыть в любой форме так, чтобы не оставалось некоторых недоумений. К числу недоуменных относится вопрос о том, каким образом «лапотный дворянин», «тамбовский волк» попал на должность командира личной яхты Екатерины II. Известно, что она окружала себя блестящими представителями родовитого дворянства, которые в большинстве своем были тунеядцами и бездельниками. Легенда говорит о том, что исключение делалось только для офицеров с отменными внешними данными. Ни той, ни другой кондиции Федор Ушаков не отвечал, поэтому А. Штейну надо было кратко раскрыть секрет этого необычного продвижения по службе.

Дело в том, что плавание на парусном корабле в устье реки Невы, изобилующем многими мелями, по очень сложному фарватеру, представляло в те времена большие трудности и требовало исключительно виртуозного управления кораблем до момента выхода на более глубокую воду. Все коммерческие суда от Петербурга до Толбухина маяка ходили с лоцманами, а посадки на мель были обычным явлением.

Поскольку среди дворцовых моряков было много искусных танцоров, но не было офицеров, в совершенстве владевших управлением кораблями, граф Чернышев вынужден был назначить такого командира, который не посадил бы на мель яхту с императрицей (а заодно и самого президента Адмиралтейств-коллегии). В этом причина появления капитан-лейтенанта Федора Ушакова при дворе.

Второе, более существенное замечание относится к досадному выпадению из картины той сцены, которая не только входила в сценарную разработку, но и была фактически заснята в павильоне. Речь идет о встрече Суворова с Ушаковым, во время которой они согласовывают свои планы.

Взаимодействие армии и флота всегда было лучшей традицией русского военного искусства. Победы Ушакова без показа этого взаимодействия выглядят изолированными от обстановки на суше.

Частично эта ошибка будет исправлена во второй серии, где предполагается более обстоятельный показ великого русского полководца Суворова. Это необходимо для воссоздания более полной картины русских побед как на суше, так и на море, для более глубокого истолкования их значения.

Закономерность исторического процесса при правильном понимании его и наличии передовой идеи, при твердом и честном выполнении долга перед родиной неизбежно побеждает консерватизм, рутину, открытое сопротивление, скрытый саботаж, шпионаж и диверсии всякого рода.

Таков закон общественного развития, и на одном из частных примеров это в художественной форме иллюстрирует картина «Адмирал Ушаков».

К. ПАРАМОНОВА

ЖИЗНЕННОСТЬ И ПРОСТОТА

(Н. Медведева в роли Авдотьи Бортниковой)

Авдотья Бортникова из романа Галины Николаевой «Жатва» является одним из наиболее удачных женских образов, созданных советской литературой в последние годы. Глубокая жизненная правда и обаяние этого образа волновали читателей. Они полюбили эту простую, скромную, но сильную духом колхозницу, человека большой душевной красоты и обаяния. Авдотья притягивает к себе своей кристальной чистотой, искренностью, своим постоянным стремлением улучшать и совершенствовать жизнь. Авдотья — это новый тип женщины колхозного села, сохранившей славные национальные черты русских жинщин: чуткость и доброту, терпение и выдежку, стойкость и выносливость. Но как неизмеримо далека эта сильная советская женщина от крестьянок старой деревни, о горестной судьбе которых когда-то поведал миру Некрасов!

За скромной внешностью Авдотьи скрывается большой, по-настоящему значительный, яркий советский человек с новой моралью, с передовыми взглядами. В Авдотье с огромной силой зазвучал пафос утверждения новых качеств советской женщины, ее большой роли и значения в нашем обществе.

Авдотье выпала нелегкая, суровая доля. Молодой колхознице пришлось преодолевать немало трудностей, завоевывая себе место в жизни, энергично бороться за свою семью, за личное счастье. Авдотья жила с немеркнущей верой в торжество счастья. «Густо-солоно, тепло озеро, неутопна волна. Хоть гиря к ногам привязана — не даст потонуть» — говорит она. В этом чувстве животворного оптимизма проявились неуемные силы советского человека. И в замечательных словах Авдотьи о том, что надо «в работе выбраться на простор, а остальное приложится», звучит вера в себя, в свой труд.

Трудная задача предстояла постановщикам фильма — сохранить и донести до зрителя все ценное, что жило с такой поэтической силой в романе «Жатва», и в первую очередь прекрасные образы советских людей — Авдотьи и Василия Бортниковых.

Авторы сценария смело выдвинули на первый план события, связанные непосредственно с личной судьбой этих героев, особое внимание обратили на разработку их образов.

Силой обстоятельств военного времени была разрушена семья колхозника Бортникова. Но высокая нравственность, свойственная советским людям, и вся окружающая действительность помогли супругам правильно разрешить личный конфликт. Бортниковы вновь соединяются в дружную семью и познают большое человеческое счастье.

Борясь за семью, герои обретают новые качества, многое переоценивают и многое понимают по-новому. Счастье возвращается к ним по-

Кадр из фильма «Возвращение Василия Бортникова»

тому, что они не замыкались в узкий и тесный мирок своих личных переживаний, а оставались в коллективе, опирались на него, жили его думами и делами, находили в родном колхозе огромные возможности для применения своей энергии, своего труда. И когда в конце фильма два человека, примиренные, словно заново родившиеся для еще более интересной, радостной жизни, говорят: «Вот оно, счастье!» — за этими словами (в том-то и сила фильма!) кроются не только радость любви и красота человеческих отношений, но и огромное чувство удовлетворения, присущее людям, которые отдают свои силы расцвету родной земли.

Авторы фильма правильно подошли к решению проблемы единства личного и общественного в жизни советского человека.

Рассказывая о своей семейной жизни до войны, Авдотья говорит: «Молчком жили... у Васи и колхоз и партия, а у меня весь свет до порога».

Василий не сумел найти пути к сердцу жены, не понял ее мыслей и стремлений, не поддержал ее желания проявить себя в созидательном труде. В трагический момент своей жизни Авдотья говорит мужу: «Отчего я Степана-то помню? Ведь от тебя других слов, кроме «подай» да «принеси», не слышу». Авдотья могла бы побороть свои мысли о Степане, если бы Василий помог ей добрым словом, разделил с ней ее радости и волнения, связанные с трудовыми успехами. Но он не сделал этого, не пожелал вникнуть в духовные запросы Авдотьи, не смотрел на нее, как на члена коллектива, и своим эгоистическим поведением лишь обострял отношения с женой, отталкивая ее от себя.

Перед молодой актрисой Н. Медведевой, исполнявшей роль Авдотьи, стояла нелегкая задача. Авдотья из романа — полюбившаяся нам, близкая и родная — должна была так войти в фильм, чтобы не только не обеднить образ литературного первоисточника, не только не разочаровать зри-

Кадр из фильма «Возвращение Василия Бортникова»

теля каким-либо фальшивым жестом или словом, но, и это самое главное, углубить образ, раскрыть через актерскую игру какие-то новые его стороны и качества. Большое, свежее дарование актрисы, ее вдумчивое, серьезное отношение к своему труду позволили ей добиться заслуженного успеха и воссоздать на экране живой образ чистой и сильной, искренней и нежной советской женщины.

Секрет успеха Н. Медведевой заключался в том, что она проявила очень важную для артиста способность глубоко проникнуть в мир чувств своей героини. Артистка добилась полного слияния с образом и, не акцентируя на внешнем рисунке роли, тонко раскрыла бурю чувств, переживаемых героиней, показала движение ее мысли.

Простота и естественность сценического поведения, лишенного наигрыша и внешних эффектов, выразительность жестов, манера говорить— все это необычайно правдиво: кажется, что каждое слово, сказанное актрисой, рождается по естественному велению сердца. Н. Медведева проявила поистине драгоценное качество — внутреннюю сдержанность в передаче сильных чувств, острых переживаний. У актрисы, впервые снимающейся в кино, чрезвычайно редко встретишь такое умелое владение собой, такую ясность и лаконичность актерской манеры.

Творческий успех актрисы объясняется не только ее прекрасным талантом и незаурядным сценическим мастерством. Н. Медведева многим обязана режиссеру В. Пудовкину, под руководством которого она проделала огромную подготовительную работу. Роль удавалась не сразу. В первых пробных кадрах в игре актрисы ощущалась некоторая искусственность, театральность. Режиссер помог актрисе добиться искренности сценического выражения и правильно определить поведение ее героини в развертывающемся сложном драматургическом конфликте. Ведь исполнительнице роли Авдотьи угрожала большая опасность незаметно впасть

в слезливую мелодраму. Если бы актриса, раскрывая внутренние переживания Авдотьи, на первый план выдвинула страдания одинокой женщины, жизнь которой сломлена, художественный образ был бы искажен, получилась бы фальшь, мещанская мелодрама. Постановщик фильма своими режиссерскими приемами пришел на помощь актрисе. Так, например, в первой сцене объяснение Авдотьи с Василием происходит на пороге комнаты, в полумраке. Лица героини не видно, и только по сдержанным рыданиям и безжизненно повисшим рукам угадывается ее большая трагедия.

Н. Медведева чутко восприняла замысел режиссера. Она не изображает просто горе, страдание, безысходность, не занимается любованием душевных изломов своей героини, но раскрывает всю глубину мыслей, всю гамму чувств Авдотьи — советской женщины большой духовной красоты, человека новой морали и социалистического сознания.

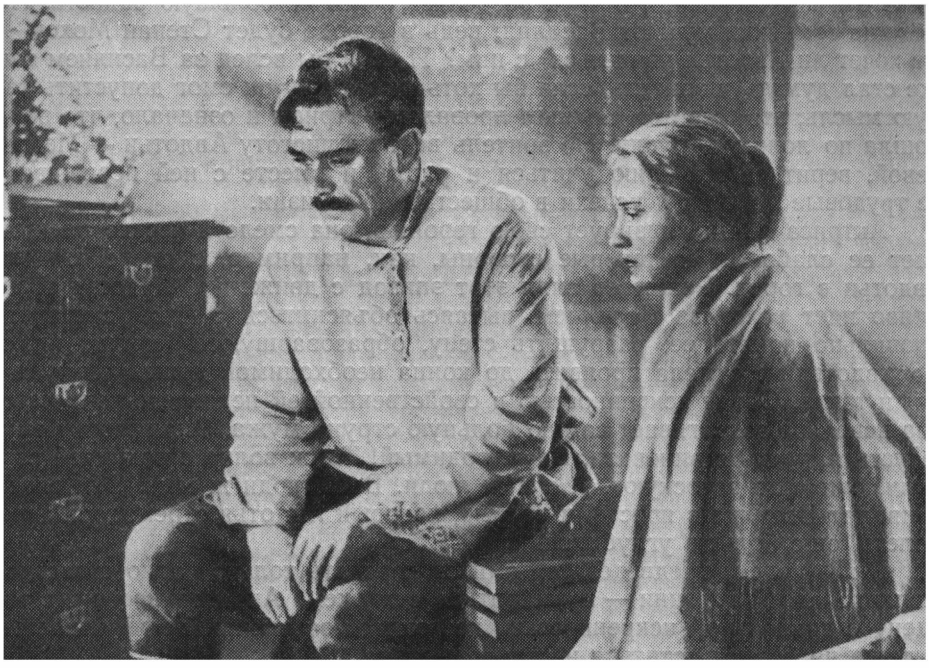
Авдотья подчиняется Василию и безмолвно соглашается на уход Степана. Медведева находит точные и убедительные интонации для передачи всей сложности переживаний Авдотьи. Ведь ее поступок был бы воспринят как ханжество и зритель никогда не поверил бы ей, если бы актриса не сумела показать всю силу чувств своей героини к этому ставшему ей родным и любимым человеку. И вот в том, как Н. Медведева это раскрыла, как сдержанно и выразительно передала отношение Авдотьи к Степану, и кроется ключ к пониманию образа.

«Ах, не тронь... не тронь... Ослабею я... лучше враз. Уйди, Степушка. Нельзя нам иначе. По добру, по разуму, по справедливости... Нельзя иначе-то...» — просто и честно, не скрывая своей любви, говорит Авдотья. Нелегко Авдотье принять это решение, очень нелегко! У нее нехватает даже сил, чтобы в последнюю минуту посмотреть на любимого человека, и после ухода Степана она безмолвно стоит, прижавшись к стене. Даже в этом столь драматичном эпизоде акцент сделан на понимании необходимости принятого решения. Это не тривиальный мелодраматический «треугольник», а глубокая и серьезная личная драма хороших и чистых советских людей, и зритель верит, что они обязательно найдут правильный и разумный выход.

Наталья Медведева умеет работать над мельчайшей деталью и одним ярким штрихом создает глубокий психологический рисунок. В мягкой, сдержанной, тихой Авдотье сразу же угадывается сильный характер и нежное сердце. Одно из самых ценных качеств Медведевой как актрисы — ее благородная сдержанность. Так, в момент решающего объяснения с Василием на другое утро после его возвращения Авдотья стоит у буфета и как-то машинально вытирает полотенцем чашку. Слов она произносит немного, но во всей ее фигуре, в опущенной голове ощущается растерянность, настороженность, страх. Наконец острый разговор закончен. По требованию Василия Степан уходит. В последнюю минуту он тянется к Авдотье. Но она, закрыв лицо руками, отрицательно качает головой. И этот выразительный жест, эти судорожно сжатые руки красноречивее всяких слов говорят о ее переживаниях.

Столь же скупыми средствами передает Н. Медведева стремление Авдотьи сблизиться с Василием. Вот она сидит около мужа, угощает его ватрушками и ласково говорит: «Вася, ты помнишь, как я тебе их на МТС носила, все в шаль кутала, чтобы не простыли?» На минуту ее лицо светлеет, она вспоминает о своей молодости, и через это воспоминание о прошлом хочет найти путь к сердцу мужа. Но Василий не понимает, что скрывается за словами Авдотьи, и равнодушно переспрашивает, о чем она говорит.

Наталья Медведева с большой выразительностью показывает, как вспыхнувшая было в Авдотье надежда угасает, зрителю становится ясным, как велика вина и Василия в семейном конфликте.



Кадр из фильма «Возвращение Василия Бортникова»

Одной из лучших сцен, в которой Медведева ярко передает духовное богатство Авдотьи, красоту будничного труда советской колхозницы, является сцена посещения молочной фермы секретарем райкома Чекановым. Секретарь райкома любуется работой Бортниковой, высоко оценивает порядок и чистоту на ферме. Но природная скромность сковывает Авдотью.

По-женски взволнованно встречает она секретаря райкома:

«— Извините, Борис Петрович, грязно тут у нас.

Чеканов. А я как раз чистотой залюбовался. Тут у вас просто белым-бело.

Авдотья. Ой, что вы! Постройка у нас старая, невидная. Так, побелим, помоем и вроде веселее у нас. А вот телятник у нас новый. Может, взглянете?»

В этом торопливом говорке ощущается и застенчивость Авдотьи, и чувство ответственности за свой труд, и желание поделиться с уважаемым человеком первыми достижениями. Здесь, на колхозной работе, раскрылись и расцвели богатые духовные качества Авдотьи, проявилась ее незаурядная энергия, обогатился ее ум.

Наталья Медведева показывает свою героиню в развитии и становлении, проникая не только в психологическую, но и в социальную сущность образа. Авдотья формируется и растет как человек, как колхозный деятель, как труженик социалистической деревни. Растет ее чувство гражданского, человеческого достоинства, раскрывается все благородство ее сердца. Кристаллически чистый мир мыслей и чувств героини передан актрисой с огромной поэтической силой. Вот, например, она, радостная и возбужденная, стремительно подбегает к Василию и сообщает ему о том, что секретарь райкома выполнил свое обещание и направляет ее в город учиться на курсы животноводов. Она беспредельно горда и счаст-

лива этим и уверена, что муж разделяет с ней ее большую радость. Но тяжкие сомнения мучают Василия: ведь в городе будет Степан Мохов — не хочет ли Авдотья увидеться с ним? И если бы вслед за Василием так же стал думать и зритель, если бы хоть на минуту он смог допустить такую мысль, это было бы полным провалом актрисы и означало, что роль пошла по ложному руслу. Но зритель верит в чистоту Авдотьи — Медведевой, верит ее желанию учиться и расти, и вместе с ней переживает ее трудовые радости и успехи в общественной жизни.

Актриса не идеализирует свою героиню, она смело и честно раскрывает ее слабости, ее теневые стороны, как, например, в сцене отъезда Авдотьи в город. Режиссер снял этот эпизод с движения. Авдотья торопливо идет вслед за Василием, пытаясь объясниться с ним, заставить правильно понять ее, разрушить стену, образовавшуюся между ними. Но Авдотья не сумела проявить до конца необходимой душевной чуткости и такта. Своей искренностью и свойственной ей непосредственностью она невольно затрагивает самую больную струну мужа. Она говорит ему: «Пусть я, пусть я виновата, Вася, родимый! Ты ж волка с волчицей разлучи, они и то затоскуют. А мы ж люди. Ведь люди ж мы!» Эти слова приводят Василия в ярость, и разрыв, который Авдотья стремилась преодолеть, еще больше углубился.

В этой сцене Медведева стремится передать только одно страстное желание своей героини — примириться с мужем. Актриса проводит эту сцену с предельной искренностью, не гонится за внешней эффектностью и даже не боится остаться на втором плане...

Тяжелое объяснение окончено. Принято решение «пожить в одиночку». Удрученная горем, обессиленная и поникшая, Авдотья — Медведева присела на бревно. Скупая слеза скатилась по ее лицу. А вокруг все по-весеннему радостно. Только плакучая белая березка склонилась над Авдотьей да волнуются в своих гнездах грачи. И есть что-то общее между милой, страдающей женщиной и белой березкой, склонившей над ней свои распускающиеся ветви. Все это вызывает ощущение большой внутренней чистоты и целомудрия.

С внутренней убежденностью, просто и сурово произносит Авдотья— Медведева: «Так, как жили мы, жить не будем». Раскрывается новая черта молодой колхозницы — ее сильная воля. Авдотья не идет ни на какие компромиссы, в ней развито чувство человеческого достоинства, она не выносит лжи и фальши. Вновь мы наблюдаем стремление режиссера и актрисы показать новую мораль советского человека в решении самых сложных вопросов личной жизни.

Много ценного для раскрытия образа Авдотьи дано в коротких, но выразительных сценах ее пребывания в городе, на курсах животноводов. Актриса новыми деталями дополняет портрет своей героини. Вот Авдотья — Медведева говорит с академиком, заинтересовывает его своими наблюдениями над посевами клевера. С каким достоинством и как естественно ведет она беседу! Мы видим пытливого, ищущего человека, творчески относящегося к своему труду.

После того как Авдотья побывала в городе, поездила по лучшим колхозам, много увидела, кругозор ее расширился, обогатились представления о жизни.

Изменился и ее внешний облик. Что-то новое появилось у Авдотьи— Медведевой в манере говорить, изменилась походка, увереннее стали движения, тверже голос. Перед нами подлинная хозяйка фермы, опытный колхозный вожак.

Авдотья в изображении Медведевой — красивый человек. Красив ее высоконравственный облик, красивы ее стремления к гармонии личной и общественной жизни, все ее поведение, ее борьба за человеческое счастье.

Глубоко оптимистичен финал картины — примирение Авдотьи с мужем. Лицо Авдотьи — Медведевой озарено сияющей радостью. Она закрыла глаза, она словно прислушивается к своему счастью, которое переполняет ее... Чувства ее напоминают весеннюю реку. Ломая лед, река разливается, шумят вешние воды, бурно устремляясь вперед. Все затаенные силы Авдотьи, как льдом, скованные личными невзгодами, вырвались наружу. Все ее прекрасные мысли, чувства, дела становятся достоянием людей...

В сценарий не вошли многие важнейшие эпизоды романа. В частности, выпали сцены, показывающие Авдотью в общественной жизни, в творческом труде. Все это привело к тому, что в фильме образ советской женщины-колхозницы оказался не таким многогранным, каким он был в литературном первоисточнике. Но некоторая незавершенность образа Авдотьи была в значительной степени преодолена постановщиком и актрисой, которые сумели выявить главные черты характера Авдотьи.

Горький писал: «Художественная правда создается писателем так же, как пчелою создается мед: от всех цветов понемножку берет пчела, но берет самое нужное». В этом секрет подлинного реалистического искусства. Наталья Медведева, работая над ролью, искала и находила в самой действительности наиболее выразительные средства для изображения своей героини и после тщательного отбора их создала яркий образ нашей современницы.

Д. ЩЕРБАКОВ

Член-корреспондент Академии наук СССР

ВИДОВОЙ ФИЛЬМ

Осенью 1946 г. Московская студия научно-популярных фильмов приступила к созданию серии короткометражных видовых кинокартин, объединенных общим названием «Путешествия по СССР». Задача этой серии видовых географических фильмов — ознакомить широкие массы кинозрителей с географией, природными богатствами, красотами и достопримечательностями отдельных местностей и районов Советского Союза, их характерными экономическими и этнографическими особенностями, жизнью людей и природы, строительством, осуществляемым советским человеком как в центральных, так и окраинных районах СССР.

Не желая терять времени, Московская студия научно-популярных фильмов той же осенью командировала несколько групп для съемки Кавказского побережья. Режиссеры получили лишь небольшую географическую консультацию и самые общие установки методического характера. Картины снимались в одной части примерно по 300 метров каждая, с тем чтобы их можно было выпустить на широкий экран наряду с кинохроникой.

К зиме студия уже выпустила первые видовые картины: «Жемчужина Кавказа» (Сочи), «Горы над морем» (Гагры), «Наши субтропики» (Батуми), «Колхида».

Следовательно, уже с первых шагов обнаружилось известное увлечение субтропической экзотикой, которое киноработники справдывали тем, что начало работ выпало на неблагоприятное время для съемок в других районах Союза.

К тому же в первых фильмах было чересчур много любования природой. Авторы сценариев и режиссеры предпочли роль пассивных наблюдателей красот пейзажа и не уделили внимания человеку — местному жителю с его богатой культурой, национальной по форме и социалистической по содержанию, творцу новой жизни, преобразователю природы, создателю субтропических насаждений.

Вместе с тем первые фильмы, обладая несомненными достоинствами — правдивым изображением природы, выразительностью кадров, богатством красок, закладывали основы художественного экономико-географического очерка, получившего позднее более полное развитие, а также содержали некоторые зачатки повествования о переделке природы советскими людьми.

Опыт съемки первых картин показал, что режиссерам необходимы научно-методические указания. Какие же требования предъявлялись на первых порах к видовому фильму?

Фильм ни в коем случае не должен быть просто видовым, рисующим только красоты природы. Он непременно должен содержать ту или иную идею, которая, проходя через весь фильм, обеспечивала бы его научную и познавательную ценность. Определение такой стержневой идеи для каждого фильма требует серьезных знаний и понимания географических особенностей объекта съемки.

Основным фоном видового фильма должен быть ландшафт, то есть тот характерный облик местности, который создается в результате сочетания очень многих природных и социальных факторов. Фильм должен вскрывать главнейшие из этих факторов, а также использование человеком естественных богатств района.

Во всех географических фильмах важно проводить идею преобразования природы

советским человеком, живущим в великой стране социализма.

Показ овладения силами природы, переделки ее, планового развития советского народного хозяйства — вот одна из главных познавательных задач видового, по существу своему географического фильма.

Знакомя зрителя с различными ландшафтами, фильм должен показывать их как результат взаимодействия природных факторов и труда человека и в тесной связи с самим человеком, обитающим в данных природных условиях.

В фильме непременно надо показывать труд людей в его специфике, вытекающей из особенностей географической среды.

Основная направленность фильма — показ подчинения и переделки природы человеком, использования ее богатств.

Зритель, просматривая фильм, должен получить ясное представление о преимуществах советского государственного и общественного строя, о его преобразующей роли, о политике Коммунистической партии — о всем том, что ведет нашу замечательную Родину к расцвету, к коренному изменению ее географического облика на благо советского народа.

Любая видовая картина должна быть, кроме того, в достаточной мере художественна и эмоциональна; нужно, чтобы она была занимательной, смотрелась легко и с удовольствием.

С 1947 года специальные киногруппы направлялись в самые разнообразные уголки Советского Союза. Все чаще и чаще стали появляться картины, изображающие центральные районы нашей страны.

Короткометражные видовые фильмы становились достаточно разнообразными и тематически и по формальным признакам.

По особенностям сюжетного построения здесь уже были:

киноочерки экономико-географического содержания («Теплое озеро», «В стране озер и водопадов»);

фильмы, показывающие замечательные явления природы («В долине гейзеров»);

фильмы, посвященные путешествию или экспедиции в тот или иной район с изображением событий, имевших место во время путешествия («Озеро Таймыр», «Остров Ионы», «В песках древнего Хорезма»); вариантом этой разновидности можно считать фильмы о туристических походах («Эльбрус», «От Теберды до Клухора» «Валдай»;

фильмы о курортах и здравницах СССР и их связи с географическими особенностями того или иного района («Долина солнца», «Лазурный берег», «На Крымском побережье»);

фильмы о переделке природы, о природных условиях новых гидроэнергетических сооружений («Колхида», «Жигули», «От Арала до Каспия»).

Так складывались и утверждались научные основы, решительно отличающие наши видовые фильмы от зарубежных — совершенно безидейных, уводящих зрителей от реальной действительности и фальсифицирующих подлинную географическую сущность выборочным показом одних красивых видов.

Несмотря на то, что в первые годы большинство видовых картин этой серии снималось черно-белыми, они пользовались у кинозрителей большим успехом. Начиная с 1949 года, их выпускают в цвете. Это несомненно повысило художественные качества картин.

С 1950 года видовые картины стали выходить в двух частях каждая. Такое увеличение метража, конечно, позволило охватывать более обширный материал и делать картины более содержательными. Но вместе с тем здесь крылась и отрицательная сторона: двухчастные фильмы реже стали попадать на массовый экран, в то время как фильмы в одной части нередко демонстрировались наряду с кинохроникой перед художественными картинами, то есть достигали более широких кругов зрителей.

В 1950 году студиями научно-популярной и учебной кинематографии было выпущено десять видовых картин. Кроме того, ряд видовых фильмов был создан студиями художественной кинематографии и хроники. Лучшие видовые фильмы отличаются продуманным и очень экономным построением. Материал отобран яркий, впечатляющий. Превосходны краски: они показывают достижения отечественной кинематографической техники. Зритель теперь видит замечательные цвета; в фильмах о дельте Волги, Байкале, Телецком озере чувствуешь настоящие природные, естественные краски.

Вместе с тем достигнуты также успехи в дикторском тексте и музыкальном сопровождении. Текст стал коротким, простым, достаточно выразительным, являясь естественным дополнением к изображению. Музыка органически сочетается с содержанием фильма.

Из картин 1950 года следует отметить: «В зарослях Волжской дельты», «Лена-река», «Славное море» (Байкал), «По Кировской области», «На берегах Телецкого озера». Все эти картины отличаются высоким научным и художественным уровнем, хотя в каждой имеются те или иные частные недостатки.

«По Кировской области» и «Лена-река» относятся к художественным экономико-географическим очеркам.

Положительной особенностью первого фильма надо считать широкое применение панорамных съемок, а также изображение края в разные сезоны: летом, зимой и весной, что дает возможность зрителю глубже ознакомиться с ландшафтами местности и спецификой труда человека. Прекрасны съемки леса — многие кадры напоминают лучшие работы Шишкина.

Фильм, посвященный замечательной сибирской реке Лене, показывает ее, начиная от верховий и до самого устья. Съемка выполнена с движения, кадры динамичны, много широких панорам. Спускаясь вниз по реке, зритель видит не только водные просторы и красивые берега, но также поселения, города, промышленность края, его природные богатства и ощущает значение реки, как важнейшего водного пути. На экране проходят люди, населяющие край, переделывающие природу и пользующиеся заслуженным отдыхом.

Оба эти фильма дают яркое представление о природных особенностях отдельных географических районов нашей Родины и о замечательных результатах созидательного труда советского человека. Слабым местом надо считать однообразный, шаблонный показ животного мира, не выявляющий специфики фауны края.

Три фильма — «В зарослях Волжской дельты», «Славное море» и «На берегах Телецкого озера» — принадлежат к группе видовых картин, знакомящих зрителя с замечательными природными явлениями.

Фильм «В зарослях Волжской дельты» показывает и объясняет своеобразную природу района устья великой русской реки, рассказывает о ее флоре и фауне, о научной работе, ведущейся в заповеднике. Прекрасно сняты здесь сцены из жизни птиц. Можно только пожалеть, что авторы не уделили должного внимания такому интересному явлению, как сезонные перелеты птиц. Именно устье Волги является местом отдыха массы разнообразных пернатых, совершающих длинное путешествие с юга на север и обратно вдоль великой русской реки.

Стоит подробнее остановиться на фильме «Славное море», богатом разнообразием красок. Выразительно передана вода Байкала, то спокойная, то покрытая рябью, то сбрушивающаяся волнами мощного прибоя. Замечательно показана жизнь обитателей озера-моря. В особенности интересно засняты почти прозрачная голомянка, рачки, нерест омуля. Эти кадры исключительно эффектны и очень поучительны.

Необходимо отметить и слабую сторону фильма — тематическую разбросанность, отсутствие ведущего стержня. Фильм, построенный преимущественно на эмоциональном восприятии красот озера, показывает его как замечательное природное явление, но недостаточно говорит о Байкале, как об огромном природном богатстве страны.

Картина «На берегах Телецкого озера» знакомит зрителя с исключительным по своей красоте, но еще диким, почти не затронутым культурной деятельностью человека горным озером Алтая. По озеру и его окрестностям зритель совершает путешествие вместе с группой сотрудников научной станции заповедника, глазами которых он и смотрит на окружающий мир, получая полное представление о растительности побережья и его животном мире.

Прекрасно передавая природу горного Алтая, фильм чересчур растянут. В нем мало панорамных съемок, несколько сумрачны краски, упрощенно изображена работа биологов, которые только путешествуют и высматривают зверя, и мало рассказано о коренном населении Алтая.

Наряду с приведенными здесь хорошими фильмами выпущены также более слабые, есть и совсем неудачные.

Так, например, видовая картина «По Оке», обладающая известными художественными достоинствами, страдает некоторой тематической разбросанностью. В ней не чувствуется единой ведущей идеи. Раздражает зрителя диктор, пытающийся придать ненужный пафос сопровождающему фильм тексту.

Еще больше эти недостатки проявляются в фильме «По Тихому Дону», где географический объект как-то потерял свою цельность, представ перед зрителем в виде ряда фрагментов, лишенных достаточной взаимной увязки. У зрителя не создается

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «АДМИРАЛ УШАКОВ»

ясного впечатления об этой мощной водной магистрали.

Неудачен фильм «По Чусовой», хотя отдельные его кадры благодаря хорошей работе оператора могут быть признаны высокохудожественными. Авторам следовало показать бассейн реки Чусовой в историческом аспекте, так как здесь еще при Петре Первом зародилась тяжелая индустрия — знаменитые демидовские заводы. Этот выбор был не случайным: река Чусовая в свое время была важнейшей водной артерией, соединяющей Урал с бассейном Волги. Теперь на берегах Чусовой расположены современные мощные заводы, леса этого района эксплуатируются с применением самой современной техники. Вместе с тем Чусовая в своем среднем течении является одним из красивейших уголков Среднего Урала, привлекающим внимание туристов.

Отдельные ландшафты речной долины показаны в этой картине без какой-либо последовательности. Режиссер не сумел отделить главное от второстепенного, не нашел нужных кадров, не смог организовать съемочные объекты так, чтобы они дали настоящее географическое представление о крае, о его населении. Проявленное стремление к инсценировкам обусловило введение совершенно ненужного материала, не имеющего отношения к географии.

В 1951—1952 гг. научно-популярными студиями были созданы картины: «По Неману», «От Арала до Каспия», «У подножья Машука», «По Ильменю и Волхову», «В Керженских лесах», «Горные реки Кабарды», «В лесах горной Киргизии» и др.

Наиболее интересным и содержательным является фильм «От Арала до Каспия». В предельно лаконичной форме фильм рассказывает о географических особенностях этого района, знакомит с жизнью населения, животным и растительным миром.

Наиболее слабым оказался фильм «Горные реки Кабарды». Режиссеру не удалось выявить интересный типичный материал в показываемом районе.

Не все картины могут рассматриваться как географические. Так, фильм «В лесах горной Киргизии» скорее агрономический, а фильм «Москва — Симферополь» носит хроникальный характер.

* * *

Создание так называемых видовых научно-популярных фильмов, к которым предъявляются высокие идейно-политические и научные требования, является делом весьма специфичным и очень нелегким. От кинорежиссеров требуются специализированные знания и большая любовь к природе. Режиссеры и операторы, занимающиеся этими сериями, должны любить путешествия, не бояться трудностей, которые возникают во время экспедиций.

Заранее продуманный и разработанный сценарий, не являясь простым съемочным планом, должен помогать организации материала съемки и определять характер будущего фильма, его целеустремленность и познавательную ценность. Руководствуясь положенной в основу каждого географического фильма ведущей идеей, режиссер и оператор должны развивать сценарий, отбирая на месте наиболее яркое, самое главное, типичное для данного района, края.

Следует также добиваться, чтобы видовой фильм не только передавал в точности то, что есть сегодня, но и давал зрителю ясное представление о перспективах развития района.

Не увлекаясь «экзотикой» курортного побережья или дальних окраин страны, в будущем надо еще более широко показывать интересную и разнообразную природу центральных районов нашей великой Родины.

Вполне понятно, что политически очень важный жанр видовых географических фильмов должен культивироваться именно научно-популярной отраслью нашей кинематографии.

Надо также признать недостаточным участие научно-популярного кино в многочисленных научно-исследовательских экспедициях, отправляемых ежегодно Академией наук СССР и другими ведомствами в самые различные части Союза ССР. Более активное участие в таких экспедициях дало бы возможность значительно шире показать на экране разнообразные природные особенности нашей замечательной Родины и одновременно ближе познакомить кинозрителя с работами по изучению ее естественных богатств, ведущимися в гигантских масштабах, с поэзией и героикой труда советских исследователей и с великими планами преобразования облика страны.

Отделению геолого-географических наук, как и другим отделениям и учреждениям Академии наук СССР, пора серьезнее, глубже изучить вопрос об использовании кино в научно-исследовательской работе. Помимо огромных преимуществ кинодо-

кументации различных исследований в интересах науки, проведение киносъемок в научных экспедициях позволило бы создать большое количество ценных фильмов для широкого зрителя. Ведь именно таким путем были созданы фильмы «Озеро Таймыр», «В песках древнего Хорезма», «Остров Ионы» и другие.

Обществу по распространению политических и научных знаний надо иметь возможность заказывать картины, специально снимаемые для целей лекционной пропаганды. Это приблизило бы наших крупных ученых и специалистов к кино и способствовало бы более широкому его использованию для популяризации достижений науки.

Созданием серии видовых фильмов «Путешествия по СССР» советская кинематография положила начало огромной работе по широкой пропаганде научных географических знаний среди населения.

Кинематограф, в особенности цветной, обладая могучими возможностями зрительного воздействия, дополненными словом и музыкой, в состоянии развернуть перед зрителем подлинную картину культурного ландшафта той или иной части нашей страны, показать жизнь советского человека и его труд по преобразованию природы. Объекты, правильно отобранные с участием консультантов-специалистов, дают широкое представление о поступательном движении к коммунизму всех областей и районов страны и укрепляют в зрителях чувство советского патриотизма.

Вместе с тем кино приходит на помощь географической науке: научный и научно-популярный кинематограф становится на ее вооружение.

Наука у нас неразрывно связана с жизнью. Специальные исследования становятся достоянием масс с помощью научно-популярной литературы. Достижения географической науки, связанной со зрительным наблюдением, с отображением ландшафта, доходят до многомиллионного советского народа с помощью видовой кинематографии. Трудно переоценить роль, которую играют в этом фильмы серии «Путешествия по СССР», слагающиеся в киноатлас СССР — ценное, серьезное пособие для изучения географии нашей Родины.

Видовой кинематограф имеет самую тесную и органичную связь с наукой. Благодаря видовым фильмам стали доступными для широких масс такие научно-исследовательские экспедиции, как экспедиция Арктического института по изучению Таймырского озера, как археологическая экспедиция профессора Толстова в пески Хорезма. Ознакомившись с видовыми фильмами, кинозрители посетили Кавказский и Тебердинский заповедники, побывали на территории белого пятна ледника Сагран и на вершине Эльбруса, на Камчатке и в плавнях Дуная, на Байкале и Телецком озере...

В тесном контакте с научными силами киноработники должны в новых видовых географических фильмах отразить неуклонный рост социалистической системы народного хозяйства и ее неизмеримые преимущества перед капиталистической, должны ярко показать, как весь советский народ, вдохновленный партией Ленина — Сталина, успешно сооружает гигантские гидроэлектростанции и каналы, переделывает лик своей родной земли, создавая материально-техническую базу коммунизма.

Профессор Н. ЛЕБЕДЕВ

К ВОПРОСУ О ДАЛЬНЕЙШЕМ РАЗВИТИИ НАУЧНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Решения XIX съезда КПСС поставили перед советской кинематографией новые ответственные задачи.

В директивах съезда по пятому пятилетнему плану поставлена задача: «Осуществить дальнейшее развитие кино и телевидения. Расширить сеть кинотеатров, увеличив количество киноустановок за пятилетие, примерно, на 25 процентов, а также увеличить выпуск кинофильмов».

Из доклада товарища Маленкова, из выступлений делегатов, из постановлений съезда явствует, что партия и народ требуют не только количественного развития кинодела, но и повышения его уровня, более глубокого и более впечатляющего отображения на экране многогранной и кипучей жизни советского общества, более смелого раскрытия жизненных противоречий и конфликтов, более яркого показа положительных героев нашего времени, людей нового типа, более острого разоблачения всего отрицательного, сохранившегося еще в нашей жизни, всего прогнившего, омертвевшего, тормозящего наше движение вперед.

Решения съезда проникнуты духом новаторства, волей к завоеванию новых вершин во всех областях созидательной деятельности советского человека.

Эти решения еще и еще раз призывают работников кино к смелому проникновению в новые области самого важного и самого массового из искусств.

Однако давно настала пора приступить к разработке своих особых кинематографических проблем, которые, вытекая из решений съезда, возникают именно в кино, как в специфической области культуры, не только имеющей много общего с другими искусствами, но и отличающейся от них.

В настоящей статье я хочу остановиться на одной из таких проблем — на познавательной функции кинематографа и на некоторых вытекающих отсюда задачах дальнейшего развития советской кинематографии.

Уже в ранние годы своего существования кино выполняло не только зрелищные функции, но и в какой-то мере функции просветительные.

При всем своем несовершенстве первая киносъемочная камера с ее техникой фиксации и воспроизведения явлений видимого мира в движении заключала в себе огромные и многообразные возможности применения нового изобретения в качестве орудия познания действительности.

Как всякое техническое средство и всякая машина, съемочная камера сама по себе безразлична к способу ее применения.

Полемизируя с талмудистами своего времени, относившими машины к экономическим категориям, Маркс говорил, что «машина так же мало

является экономической категорией, как и бык, который тащит плуг», и что «способ пользоваться машинами совершенно не то, что сами машины». «Порох остается одним и тем же веществом,— писал Маркс,— употребляют ли его для того, чтобы нанести с помощью его рану человеку, или для того, чтобы вылечить раны того же самого человека»[1].

Эту характеристику по аналогии можно отнести и к кинотехнике: камере все равно, что́ фиксируют при ее помощи.

Среди самых ранних кинокартин можно было видеть и запечатленные на пленку номера из репертуара цирковых представлений, театра варьете, театра гиньоль и феерий («Джиу-джитсу», «Японские эквилибристы». «Вальс апашей», «Фея весны», «Заколдованная кухня») и одновременно кинохроники, «видовые» и «научные» фильмы («Улица Парижа», «Венеция», «Охота на оленя», «Операция доктора Дуайена»), являвшиеся зародышем познавательного кинематографа.

Но буржуазия, в руки которой попала кинотехника, придала применению ее односторонний и уродливый характер.

Для каждого из предпринимателей, захвативших патенты на киноаппаратуру, было в то время в сущности все равно, какие роды и жанры фильмов снимаются и демонстрируются при помощи этой аппаратуры. Их интересовало только одно — размер прибыли.

Наивысшую прибыль обеспечивал наиболее массовый зрелищно-развлекательный кинематограф, поэтому он и получил в первые десятилетия своего существования преимущественное развитие, оттеснив на задний план, а в некоторых странах и полностью сведя на нет все виды познавательного кинематографа.

Само собой разумеется, уже эти ранние развлекательные фильмы в своем большинстве в силу известного открытого Марксом закона о том, что мысли господствующего класса являются господствующими мыслями, были буржуазными по содержанию.

В дальнейшем же, убедившись в огромных возможностях идейно-воспитательного воздействия экрана на массы, буржуазия не только усилила реакционность зрелищно-развлекательного кинематографа, но и приспособила для своих классово-политических целей некоторые другие виды фильмов. Так, во многих капиталистических странах путем соответствующего законодательства владельцы кинотеатров в принудительном порядке обязаны были демонстрировать в виде дополнения к основной программе кинохронику, не приносившую больших прибылей отдельным предпринимателям, но политически выгодную для буржуазии.

Демонстрировались также и псевдогеографические, псевдоэтнографические картины («Путешествие через Центральную Африку», «По Южной Америке» и т. п.), пропагандировавшие колониальную политику тех или иных империалистических стран и выпускавшиеся либо за счет правительств этих стран, либо за счет крупных капиталистических монополий, имевших экономические интересы в колониях.

Во время первой мировой войны в армиях и в военно-учебных заведениях США, Великобритании, Германии и других империалистических государств появились военно-учебные и военно-инструктивные фильмы для скорейшего обучения офицерских и солдатских кадров.

Киносъемка (особенно специальные ее виды — микросъемка, рапид и т. д.) как средство документации и исследовательской работы вошла в практику не только научных учреждений, но и заводских лабораторий капиталистических промышленных предприятий.

Разновременно появился ряд других второстепенных видов буржуазной кинематографии — рекламные короткометражки, фильмы для демонстрации в церквах и т. п.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Письма, Соцэкгиз, 1931, стр. 17.

Но зрелищно-развлекательный кинематограф на протяжении двадцати с лишним лет был (а в капиталистической части мира и по сей день остается) господствующей формой, ибо он, во-первых, является в руках буржуазии наиболее эффективным средством обмана, одурачивания масс, уводя их от актуальных вопросов общественной жизни, и, во-вторых, в наибольшей степени отвечает требованиям основного экономического закона современного капитализма — закона обеспечения максимальной капиталистической прибыли.

* * *

Решающее влияние на дальнейшие судьбы кинематографии оказала Великая Октябрьская социалистическая революция, заложившая основы нового, социалистического общества, основным экономическим законом которого является «обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники» (Сталин).

Уже в первые годы революции Коммунистическая партия, ее вожди Ленин и Сталин ставят вопрос о всестороннем использовании кино для целей коммунистического воспитания и просвещения масс.

В директивах Народному комиссариату просвещения по вопросам кино В. И. Ленин предлагает развивать советскую кинематографию по трем линиям: кинохроникальной («образной публицистики»), научно-популярной («образных публичных лекций») и художественной («художественной пропаганды наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни»).

И уже в первое десятилетие своего развития советское кино раскрыло и продемонстрировало перед всем миром, какие замечательные художественные и научно-познавательные ценности могут быть созданы при помощи выразительных средств кинотехники.

Изучив и осмыслив эти средства, сочетая их с богатым опытом и лучшими традициями смежных областей культуры и искусства — публицистики и педагогики, художественной и научной литературы, сценического и изобразительного искусств, передовые мастера советского кино создали еще в немом периоде его развития не только замечательные по идейной глубине, правдивости, образно-эмоциональной силе художественные кинопроизведения («Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингисхана»), но и произведения большого научно-познавательного значения («Падение дома Романовых», «Механика головного мозга» и др.).

Неизмеримо возросло познавательное значение фильмов, когда кино, превратившись из немого в звуковое, получило возможность неограниченного пользования словом.

Открылась возможность создания фильмов с неизмеримо более глубоким и сложным, чем в немом кино, эстетическим, философским, научным содержанием.

Появляются такие выдающиеся по идейно-политической и философской глубине кинофильмы, как «Депутат Балтики», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великий гражданин» и другие замечательные произведения тридцатых годов, немыслимые без языка слов, без диалогов, без речи.

В послевоенные годы, благодаря все более последовательному воплощению принципов социалистического реализма в киноискусстве и новым успехам в овладении выразительными средствами кинематографа, происходит дальнейшее расширение емкости художественных, документальных и научно-учебных фильмов.

П. Павленко и М. Чиаурели удается в «Клятве» за 90 минут демонстрации картины рассказать о важнейших, насыщенных огромным историческим содержанием событиях, охватывающих более чем двадцатилетний период истории нашей Родины — от момента смерти основателя Советского государства Владимира Ильича Ленина до дня блистательной победы советского народа над фашистской Германией. Авторы «Клятвы» развернули целую галлерею типических образов людей нашей эпохи, создали правдивый и величественный образ вождя и вдохновителя побед советского народа — Иосифа Виссарионовича Сталина.

Достаточно сопоставить эту монументальную энциклопедию жизни советского народа с фильмами начала тридцатых годов (не говоря уже о произведениях немого кинематографа), чтобы стало ясным, в какой огромной степени умножилась за последние годы познавательная сила киноискусства.

Об этом же свидетельствуют такие новые по своим жанровым особенностям картины, как «Сталинградская битва» или «Третий удар». Если сопоставить полноту и богатство конкретных знаний, даваемых зрителю этими фильмами о Сталинградской и Крымской операциях, с представлениями о других великих сражениях, содержащимися, например, в «Александре Невском» или «Кутузове», не трудно понять, насколько выросли возможности и мастерство советского киноискусства в воспроизведении больших военно-исторических событий.

Вспомним, наконец, как лаконично и в то же время ярко и убедительно изложена сценаристом М. Папавой и режиссером Г. Рошалем в фильме «Академик Иван Павлов» сущность сложной научно-философской дискуссии.

Еще более очевидно расширилось познавательное значение документальных и научно-учебных картин.

В документальном фильме «Владимир Ильич Ленин» дан колоссальный материал по истории партии. На протяжении 80 минут демонстрации кинофильма не только превосходно рассказана большая, насыщенная всемирно историческими событиями биография гениального вождя и учителя трудящихся всех стран, но и дана образная картина неразрывно связанной с биографиями Ленина и Сталина истории Коммунистической партии и Советского государства.

Значительное количество материала, имеющего познавательное значение, заключено также в лучших документальных фильмах-монографиях о советских республиках, в фильме «Волго-Дон», в таких недавно появившихся на экранах, любовно снятых и талантливо смонтированных киноочерках, как «Пионерское лето», «По нижней Волге» и др.

Как правило, ценные конкретные сведения из различных областей науки и промышленного производства дает журнал «Наука и техника». Большую работу по пропаганде сельскохозяйственных знаний ведет журнал «Новости сельского хозяйства».

Важную роль в пропаганде материалистического естествознания играют выдающиеся произведения научно-популярной кинематографии: «Сила жизни» «Закон великой любви», Лесная быль», «История одного кольца», «Они видят вновь», «Повесть о жизни растений» и др.

Из недавно вышедших фильмов обращает на себя внимание фильм «Вселенная», являющийся своеобразным введением в астрономию. До предела насыщенный научным материалом, он дает зрителю не только главные сведения о строении жизни вселенной, но и знакомит с борьбой материалистической и идеалистической точек зрения в этой области знания, а также с новейшими открытиями советских ученых в науке о мироздании.

Заслуживает внимания вышедший недавно на экраны научно-популярный фильм «Невидимые волны».

На протяжении пяти частей (1350 метров) авторы дают обширный познавательный материал. Они образно рассказывают кинозрителю об электромагнитной природе радиоволн, о принципе приема и передачи сигналов по радио, о политическом и хозяйственном значении радио в Советском Союзе, о работе радиовещания, об управлении по радио на расстоянии и о теоретических основах радиолокаций, о принципе передачи изображения по радио и о работе телестудий, об использовании радиотехники в промышленности и науке, о радиолюбительстве в СССР и т. д.

За последние годы мастера научно-учебного кино не только стали наиболее эффективно пользоваться общеизвестными средствами кинovыразительности (обычной и специальными видами съемки, мультипликацией, макетами и т. д.) для изложения на ограниченном метраже максимума содержания, но и включили в арсенал этих средств изобразительный материал, считавшийся ранее «противопоказанным» природе кинематографа: статические фотографии, рисунки, произведения живописи и т. д.

Были созданы интересные, полностью или большей частью построенные на статических изображениях научно-популярные фильмы о творчестве Репина, Сурикова, Федотова и других замечательных русских художников.

Несомненны, хотя и менее очевидны, успехи учебной и научно-исследовательской кинематографии.

За последнее время появилось немало содержательных, правильно методически построенных фильмов для высшей школы, для техникумов и школ фабрично-заводского ученичества и других форм обучения (новое издание кинокурса «Автомобиль», кинокурс «Ботаника» и др.).

Широко известны факты применения киносъемки в качестве метода исследования и средства научной документации в работе таких выдающихся ученых, как И. П. Павлов, Н. Н. Бурденко, Е. Н. Павловский. Можно привести также новые примеры из практики отдела фотодокументации Академии медицинских наук СССР (исследования действия антибиотиков, исследования крово- и лимфообращения пересаженной и приживленной конечности и др.), кинолаборатории Ленинградского политехнического института имени Калинина (ряд ценных исследований для кафедр института, в частности, в связи со строительством Куйбышевской гидроэлектростанции).

Киносъемка как средство научной документации и исследовательской работы применяется также Институтом истории материальной культуры и некоторыми другими институтами Академии наук СССР, Московским и Ленинградским университетами, Ленинградским текстильным институтом и другими научно-исследовательскими учреждениями и вузами.

Не редко результаты исследовательских киносъемок служили материалом для защиты кандидатских и докторских диссертаций.

Все это свидетельствует о том, насколько усовершенствовались формы и методы применения кинематографа как популяризатора знаний, как учебного пособия, как средства научной документации и исследовательской работы.

Эти богатые возможности обязывают работников советской кинематографии максимально и всесторонне использовать кино для великого дела строительства коммунизма.

* * *

XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза в числе задач, связанных с повышением материального благосостояния и культурного уровня советского народа, поставил задачу дальнейшего расширения всех видов общего и специального образования.

К концу пятилетки должен быть завершен переход от семилетнего на всеобщее среднее образование (десятилетка) в столицах республик, городах республиканского подчинения, в областных, краевых и крупнейших промышленных центрах и подготовлены условия для полного осуществления в следующей пятилетке всеобщего среднего образования в остальных городах и сельских местностях Союза.

Запланирован также дальнейший рост высшего и среднего специального образования с увеличением за пятилетие выпуска специалистов всех родов на 30—35%.

Уже к началу 1952 года число обучающихся в СССР достигло 57 миллионов человек. С каждым годом число это непрерывно растет.

Может ли кинематограф облегчить процесс обучения этих десятков миллионов людей, помочь им в усвоении научных дисциплин?

Может, ибо, как показала практика советской педагогики, методически правильно построенные и технически хорошо выполненные учебные фильмы являются незаменимыми и весьма эффективными пособиями.

Нам нужен такой культурный рост общества, который обеспечил бы всем его членам всестороннее развитие их физических и умственных способностей; это является одним из условий перехода нашей страны от первой стадии социализма к высшей его стадии — коммунистическому строю. И максимальное участие учебной кинематографии в общем и специальном обучении миллионов советских людей — ее священная обязанность.

В директивах XIX съезда КПСС по пятому пятилетнему плану указывается: «В целях дальнейшего повышения социалистического воспитательного значения общеобразовательной школы и обеспечения учащимся, заканчивающим среднюю школу, условий для свободного выбора профессий приступить к осуществлению политехнического обучения в средней школе и провести мероприятия, необходимые для перехода к всеобщему политехническому обучению».

Может ли кинематограф помочь в решении этой задачи?

Может, ибо никакое другое искусство не в состоянии так лаконично и в то же время так образно, в такой доходчивой форме рассказать о любой профессии и специальности, как это свойственно кинематографу.

Нам нужен такой культурный рост общества, который обеспечил бы всем его членам возможность свободно выбирать профессию; это тоже существенная сторона одного из условий перехода к коммунизму. И это обязывает советскую кинематографию к подготовке и выпуску в ближайшие годы десятков и сотен художественных, документальных, научно-популярных фильмов, знакомящих детей и юношество с важнейшими профессиями и специальностями.

Директивы съезда по пятому пятилетнему плану указывают: «Улучшить работу научно-исследовательских институтов и научную работу высших учебных заведений, полнее использовать научные силы для решения важнейших вопросов развития народного хозяйства, обобщения передового опыта, обеспечивая широкое практическое применение научных открытий. Всемерно содействовать ученым в разработке ими теоретических проблем во всех областях знания и укреплять связь науки с производством».

Не последнюю роль в решении этих задач может и должно сыграть внедрение в повседневную практику научной работы новейшей техники и методики исследования, в том числе киносъемки. Следовательно, прямой обязанностью руководящих киноорганизаций является помощь научным учреждениям в овладении техникой и методикой кинодокументации и специальных видов киносъемки.

Из решений XIX партийного съезда вытекает также задача дальнейшего расширения всех видов культурно-просветительной работы, в том числе такого ее вида, как лекционная пропаганда.

За последние годы в невиданных масштабах развернулась лекционная деятельность всесоюзного и местных обществ по распространению политических и научных знаний, управлений культурно-просветительных учреждений и других организаций. Ежегодно по Советскому Союзу читаются сотни тысяч лекций и докладов самой разнообразной тематики. Эта работа играет огромную роль в расширении политического и культурного горизонта десятков миллионов людей.

Практика показывает, что эффективность лекций, как правило, значительно возрастает, когда они иллюстрируются наглядными пособиями — картами, диапозитивами и особенно фильмами. Киноорганизации, в первую очередь работники, ведающие прокатом фильмов, совместно с работниками обществ по распространению политических и научных знаний и лекционных бюро культпросветучреждений должны добиться максимального включения документальных, научно-популярных и учебных фильмов в практику лекционной пропаганды.

Таков первоочередной круг задач, вырастающих перед советской кинематографией из смысла и духа решений XIX съезда КПСС, помимо творческих и организационных проблем, поставленных съездом перед художественной кинематографией.

* * *

В какой же мере советское кино готово к решению этих задач?

Успехи документальной и всех видов научно-учебной кинематографии в военные и послевоенные годы свидетельствуют о том, что наши киноорганизации обладают всеми или почти всеми данными для нового продвижения вперед.

Они обладают многочисленными творческими кадрами, накопившими немалый опыт работы, и солидной материально-технической базой, позволяющей ежегодно производить сотни картин. Они имеют систематическую помощь от научных и учебных учреждений и научно-педагогической общественности как в процессе создания картин, так и в процессе их использования в пропагандистской, популяризаторской, учебной практике.

И вместе с тем в области научно-познавательной кинематографии имеется ряд существенных недостатков, без преодоления которых невозможно успешное решение задач, вытекающих из директив XIX съезда партии.

Прежде всего явно недостаточны масштабы производства учебных картин и низки темпы внедрения в работу научных учреждений киносъемки как метода исследования.

При относительно большом количестве названий ежегодно создаваемых учебных картин (120 за 1952 год) между выпуском и потребностью в них существует (а по предварительным плановым наметкам должен сохраниться и в ближайшем будущем) вопиющий разрыв, что можно проиллюстрировать хотя бы на примере вузов, объединявшихся ранее Министерством высшего образования.

В 280 вузах этой системы преподается свыше 2000 различных дисциплин. Разумеется, не все дисциплины можно и нужно кинофицировать. Но большинство вузовских курсов целесообразно в той или иной мере снабдить кинофильмами.

Между тем по планам, составленным в свое время Министерством высшего образования, согласованным с Главным управлением по производству научно-учебных фильмов Министерства кинематографии СССР, на пятилетку была намечена кинофикация только восемнадцати курсов, то есть меньше одного процента. Вряд ли эти масштабы могут быть признаны достаточными.

Не намного лучше складываются и перспективы кинофикации вузов других систем, техникумов, общеобразовательной школы и других учебных заведений.

Примерно так же обстоит дело с внедрением кинематографа в практику научно-исследовательской работы. Из 2900 научных учреждений страны лишь два-три десятка (то есть тоже около одного процента) систематически пользуются киносъемкой как средством документации и методом исследования.

Здесь необходим решительный перелом. Задача Академии наук СССР и соответствующих управлений Министерства культуры СССР разработать систему мероприятий по резкому повышению темпов кинофикации научных и учебных заведений, улучшению снабжения их необходимой киноаппаратурой, расширению масштабов производства учебных картин.

Если за последние годы повысился средний уровень научно-популярных и учебных фильмов, а отдельные из них могут быть названы образцовыми, то отнюдь нередко встречаются еще фильмы, неглубокие по содержанию, примитивные с точки зрения методики, серые с точки зрения кинематографической выразительности.

Главная причина низкого качества этих фильмов — слабое знакомство их авторов с кинофицируемым научным материалом — научный и методический дилетантизм части сценаристов, режиссеров, операторов.

«Правда» в редакционной статье о псевдонаучном фильме «Человек идет по следу» писала: «Авторы фильма обнаружили полную беспомощность. Это наглядно проявилось прежде всего в неумении отобрать и запечатлеть главное, существенное, подчинить все основному — научному раскрытию важной темы».

Эта критика может быть полностью отнесена к авторам многих научно-популярных и учебных картин. Поэтому необходимо резко усилить критику и самокритику на киностудиях, выпускающих научно-популярные фильмы, а также критику всех выходящих кинокартин научной и педагогической общественностью и в печати.

Требуется наладить теоретическую работу по обобщению практики научно-познавательной кинематографии и, в частности, организовать издание специального журнала, посвященного вопросам применения кинематографа в науке и педагогике (хотя бы по образцу выходившего до войны журнала «Учебное кино»).

Нуждается в изменении система подготовки (и комплектования) творческих кадров для этой области кинематографии. На этом вопросе следует остановиться подробнее.

Пополнение творческих кадров киностудий и кинолабораторий вузов и научно-исследовательских институтов идет главным образом за счет выпускников ВГИК либо за счет перемещения (частью организованного, частью стихийного) в эту область работников художественной кинематографии.

Известно, что система подготовки специалистов во ВГИК ориентирована главным образом на художественную кинематографию: под этим углом зрения производится отбор поступающих в институт, строятся учебные планы и программы творческих дисциплин, ведется вся воспитательная и общественная работа со студентами. И лишь на последних курсах постановочного факультета для части студентов вводится специализация по документальному и научно-учебному кино. Естественно, что подобная поверхностная специализация мало что меняет в творческом профиле молодого человека, поступавшего в художественный вуз, в течение двух-трех лет готовившегося стать художником и лишь в конце обучения переориентируемого на то, чтобы стать либо работником кинохроники, то есть публицистом, либо работником научно-учебного кино, то есть популяризатором науки и педагогом.

Само собой разумеется, в подготовке творческих киноработников разных специальностей большое место занимают и должны занимать общие для всех специальностей дисциплины. Но каждый оканчивающий ВГИК молодой творческий работник обязан обладать суммой знаний и навыков, соответствующих его призванию и тому рабочему месту, которое он займет на кинопроизводстве.

И как далеко не каждый поэт, даже самый талантливый, может быть хорошим публицистом, педагогом или исследователем, так далеко не каждый из оканчивающих ВГИК годен для работы на студиях кинохроники или научно-учебных фильмов.

Правда, переключение с художественной кинематографии на документальную проходит еще относительно безболезненно и требует от выпускника ВГИК, попавшего на студию документальных фильмов, лишь некоторого дообучения. Иначе происходит с научно-учебным кино, где подобное переключение связано для большинства окончивших ВГИК с серьезной психологической перестройкой, а для самой научно-познавательной кинематографии — с немалыми творческими потерями.

То же самое можно сказать и о сценаристах, режиссерах и даже в известной мере об операторах, работавших в художественной кинематографии и перешедших в силу разных причин в научно-учебное кино.

Не касаясь вопросов идеологического воспитания и повышения научной и творческой квалификации существующих кадров этой отрасли кинематографии, надо подчеркнуть, что необходимо в корне изменить порядок подготовки творческих работников для научно-учебного кино во ВГИК. Следует установить такую систему набора, обучения и воспитания студентов, при которой уже с первого курса готовились бы группы сценаристов, режиссеров и операторов, сознательно избравших научно-познавательную кинематографию как область своей будущей деятельности и имеющих для этого необходимые данные. Соответственно должны быть изменены учебные планы и программы для обучающихся по этому профилю.

Необходимо, кроме того, значительно шире, чем до сих пор, вовлекать научных работников в деятельность студий и кинолабораторий вузов и исследовательских институтов, помогая этим кадрам в овладении техникой и языком кино. Речь идет о том, чтобы вовлекать научных работников не только как консультантов, но и в качестве непосредственных соучастников в киносъемках, имея в перспективе тип «ученого с киноаппаратом», ученого и кинематографиста в одном лице, подобно существующему уже типу ученого-писателя (Тимирязев, Ферсман и др.).

Последний из более крупных недостатков в организации и работе научно-познавательной кинематографии, на котором нам хотелось бы остановиться, — это неудовлетворительное состояние дела с продвижением научно-учебных фильмов.

Лишь очень небольшая их часть демонстрируется в обычных кинотеатрах и на платных сеансах клубной и сельской киносети. Некоторые виды короткометражных и среднеметражных фильмов показываются, кроме того, в театрах «Наука и техника» и «Кинохроника», имеющихся в Москве, Ленинграде и нескольких крупнейших городах СССР.

Большинство же научно-популярных и все учебные кинокартины не рассчитаны на широкий экран и требуют для своего продвижения особых мероприятий.

Эти фильмы должны демонстрироваться на специально организуемых образовательных сеансах в клубах и домах культуры, на детских утренниках, в школьной и вузовской киносети. Причем эти фильмы должны попадать именно в те аудитории и тогда, где и когда они нужны.

Такое планомерное продвижение научных фильмов требует от работников проката четкой и гибкой организации дела, большой общей культуры, превосходного знакомства с фондами картин.

Для успешного продвижения научно-учебных фильмов требуется широкая популяризация их фондов: издание аннотированных каталогов, тематических справочников и указателей и т. п. Крайне необходимо развернуть методическую работу с лекторами и преподавателями, изучать эффективность фильмов в разных аудиториях и при разных условиях показа.

В какой-то мере эта работа велась в системе Министерства народного просвещения РСФСР, создавшего еще в довоенные годы несколько десятков областных, межрайонных и районных фильмотек, которые снабжали узкопленочными учебными фильмами школьную киносеть. Некоторые из фильмотек ведут также методическую работу с педагогами. Учпедгизом издано несколько книг по кинофикации учебного процесса. Но вся эта работа ограничена пределами общеобразовательной школы и упирается в недостаток фильмов.

Кое-что (применительно к учебным заведениям других систем) делалось отделами кинофикации министерств высшего образования, сельского хозяйства, путей сообщения и некоторых других. Но их работа разрознена и мало известна научно-педагогической общественности.

Мало заботится о правильном использовании научно-познавательных кинокартин основной хозяин фильмофондов — кинопрокат. Эти картины рассматриваются там, как убыточные, и работе по их продвижению не уделяется должного внимания.

Достаточно сказать, что последний каталог действующего фонда научно-популярных и учебных фильмов был издан еще в 1944 году. За прошедшие с того времени девять лет многие фильмы устарели и выбыли из строя. На их место появились новые. Не только потенциальные зрители этих фильмов, но и педагоги, лекторы, руководители клубов, домов культуры и даже большинство работников контор и отделений самого кинопроката имеют лишь весьма смутное представление о фондах научно-популярных и учебных кинокартин.

Пора покончить с самотеком в этом важном государственном деле.

Нужно усилить аппараты по продвижению научно-учебных фильмов знающими и любящими это дело людьми. Нужно организовать дело так, чтобы ценные фильмы не лежали на складах, а постоянно находились в действии.

Нужно поднять этот участок на ту высоту, на которую уже давно поднята в нашей стране смежная область культуры — библиотечное дело.

* * *

Из прямых указаний XIX съезда КПСС по вопросам кино, из духа и смысла его решений по другим вопросам, из величественных перспектив, намеченных в гениальном труде И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» вытекают большие и сложные задачи дальнейшего развития советской кинематографии.

Одной из таких задач является повышение роли кинематографа как средства популяризации знаний, как учебного пособия и научно-исследовательского инструмента.

Нет сомнения в том, что большой коллектив работников советской кинематографии под руководством партии и при содействии широкой общественности, преодолевая крупные недостатки в своей работе, решит поставленные перед ним задачи, в том числе и задачу развития научно-познавательной кинематографии по всем ее направлениям.

МАРИЯ ПУЙМАНОВА

СОВРЕМЕННОЕ ЧЕХОСЛОВАЦКОЕ КИНОИСКУССТВО

Если описать историю развития чехословацкой государственной кинематографии за восемь лет, то получился бы в высшей степени увлекательный и поучительный роман. Он как в зеркале отражал бы экономические и политические преобразования нашей страны, идущей к социализму, и все те препятствия, которые вставали на этом пути и которые необходимо было постоянно преодолевать.

На организацию чехословацкой государственной кинематографии пришлось положить много труда, затратить большие материальные средства, а главное вплотную заняться основным вопросом — перевоспитанием творческих работников. Прежде всего надо было преодолеть инерцию вкусов и психологию индивидуализма, сложившихся в период господства частного капитала, сделать деятелей кино подлинными «инженерами человеческих душ».

Я разделила бы историю чехословацкой кинематографии примерно на три периода.

Первый период — до февраля 1948 года. Баррандовские студии, рассчитанные на большой объем работы, были слишком велики для нашей кинематографии того времени. Во избежание простоя в производство запускались фильмы по сценариям мало художественным и политически незрелым. Но и в ту пору режиссер Карел Стеклый заснял монументальный фильм «Сирена» по известному роману народного деятеля искусств Марии Майеровой. К тому же периоду относится историко-революционный фильм «Ян Рогач из Дубы», созданный по пьесе Алоиса Ирасека. Это одна из первых наших картин, показанных в Советском Союзе. Тогда же был снят и прекрасный камерный фильм режиссера И. Крейчика «Неделя в тихом доме» по «Малостранским рассказам» нашего национального классика Яна Неруды.

Второй период продолжался от февраля 1948 до апреля 1950 года, то есть до постановления Центрального Комитета Коммунистической партии Чехословакии о государственной кинематографии.

Это был тяжелый период «детской болезни левизны» в кинематографии. Все мы ясно видели, что нам, как соль, необходим фильм, который пропагандировал бы сельскохозяйственные кооперативы, движение ударников, социалистическое соревнование. Но одной политической сознательности, одной доброй воли было мало для создания художественного произведения; все это — лишь необходимые предпосылки для плодотворной работы.

Произведение искусства обладает силой воздействия лишь тогда, когда его идея воплощена в образах высокохудожественных и жизненно правдивых, когда читатель, зритель, слушатель верит поступкам героя, увлекается и загорается его мыслями, стремлениями, чувствами.

«Путь к счастью»

В объединение «Кинодраматургия», членом которого я тогда была, часто поступали для обсуждения схематические сценарии, в которых герои были обрисованы только двумя красками — черной и белой, а диалоги заменялись бесконечными разглагольствованиями, тем более пространными и громогласными, чем менее автор киносценария был силен в политике. Последнее обстоятельство особенно убеждало в необходимости систематического политического образования каждого деятеля искусства.

Правда, и в этот период было выпущено несколько удачных фильмов: кинокомедия «Бунт в деревне» (режиссер И. Мах, сценарий Вацлава Ржезача), исторический фильм «Герои старой Праги» (режиссер В. Кршка, сюжет К. Бенеша) и картина «Немая баррикада», рассказывающая о пражском восстании 1945 года (режиссер О. Вавра, либретто Яна Дрды).

Постановление ЦК Коммунистической партии Чехословакии о кинематографии, опубликованное весной 1950 года, внесло ясность и разрешило многие наболевшие вопросы, накопившиеся за истекшие годы. Этим постановлением открывается новая эра нашей кинематографии. Все, которым действительно были дороги судьбы нашего кино, с радостью приветствовали требование партии выпускать фильмы, в которых высокая идейность должна сочетаться с художественным мастерством. Искусству социалистического реализма чужды произведения серые, скучные и риторические. Ему свойственно умение раскрывать прекрасные, заманчивые перспективы будущего.

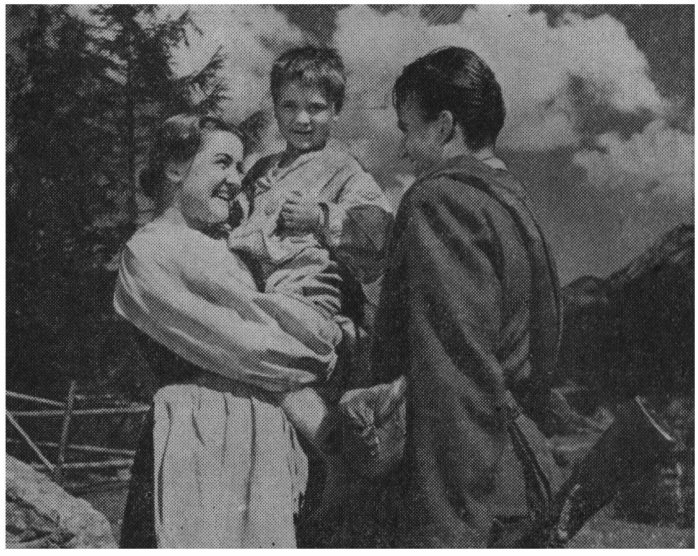
Партийное искусство обязано не резонерски поучать зрителя, а увлекать его многогранной красотой жизни в новом, социалистическом обществе.

Прекрасный фильм лауреата Государственной премии режиссера И. Вайса «Встанут новые бойцы», снятый по роману Антонина Запотоцкого, впечатляющая кинокартина «Операция Б» режиссера И. Маха, обаятельный биографический фильм режиссера В. Кршки «Миколаш Алеш», которые заканчивались производством после постановления, уже носят на себе печать его влияния.

Уровень чехословацкой кинематографии начал повышаться.

Во главе студии чешского художественного фильма стоит теперь коллективное руководство, ведающее всем комплексом вопросов кинопроизводства идеологического, художе-

«Операция Б»



ственного, материального и технического порядка.

Возглавляет коллективное руководство — лауреат Государственной премии Франтишек Дворжак (соавтор сценария фильма «Встанут новые бойцы»), его заместитель — писатель Милослав Фабера. Главным режиссером является Отакар Вавра — один из самых выдающихся творческих работников чехословацкой кинематографии.

Коллективное руководство уделяло особое внимание — и в этом его заслуга — делу подготовки высококачественных сценариев. Ведь хороший сценарий — первая и основная предпосылка хорошего фильма, его становой хребет. Режиссер, артисты, оператор, художник могут обогатить своим мастерством сценарий, но никогда нельзя полагаться на то, что режиссер и артисты «спасут» плохой сценарий.

К концу 1952 года коллективное руководство Чехословацкого государственного фильма передало в производство двадцать высококачественных сценариев и продолжает бесперебойно снабжать студию сценариями. Тщательно продуманный тематический план составляется с учетом склонностей и интересов авторов — к какой теме больше лежит сердце того или иного сценариста. Такой чуткий подход повысил уровень чехословацкого фильма и позволил создать запас хороших сценариев. Это отнюдь не означает уменьшения требований к качеству произведения или отказа от работы с автором. Наоборот, истинный художник всегда признает свою ошибку, если ему помогут осознать ее, и сам будет стараться улучшить свое произведение. Этим и отличается настоящий художник от самовлюбленного дилетанта. Но если конкретное руководство начнут подменять голым администрированием, если глухие и слепые к искусству люди начнут ставить перед художником невыполнимые задачи (например, втиснуть десяток проблем в один фильм), — в таких случаях автор при самом большом желании не сможет завершить свое произведение, ибо перестанет верить в него. Теперешнее коллективное руководство создало в работе с авторами атмосферу взаимного доверия и уважения и, установив тесный контакт с кинокомиссией Союза чехословацких писателей, привлекает к сотрудничеству молодых начинающих сценаристов.

Я хотела бы обратить внимание читателя на некоторые выдающиеся чехословацкие фильмы, снятые в прошлом году.

«Завтра будут танцевать всюду»

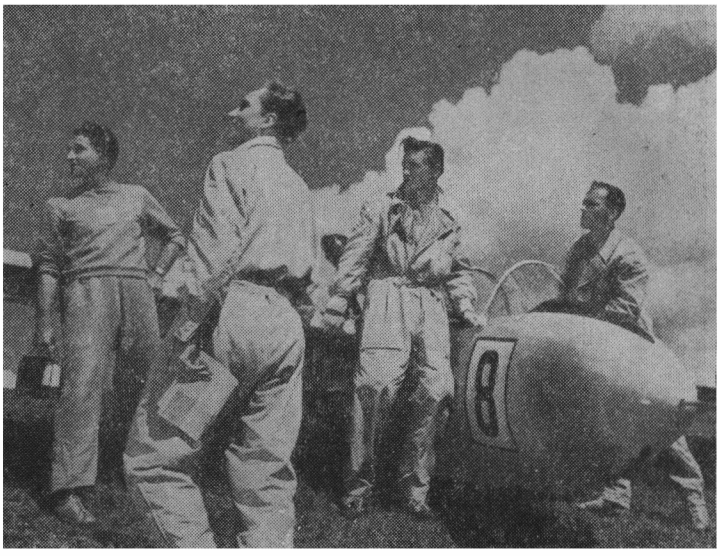
На VII Международном кинофестивале прогрессивные кинематографисты, собравшиеся со всего мира, высоко оценили фильм лауреата Сталинской премии Вл. Влчека «Завтра будут танцевать всюду». Фильм был восторженно принят десятками тысяч рабочих на кинофестивалях, организованных для трудящихся на крупнейших предприятиях и в областных центрах. Режиссер Владимир Влчек совместно со сценаристами Павлом Когоутом и Боженой Шоховой, мастером цветной съемки Вацлавом Гунькой, композитором Людвигом Подешть и молодыми артистами-энтузиастами создал оптимистический фильм, в котором необычайно ярко раскрывались лирическая красота и мелодичность песен различных областей нашей родины. Работа художника Мирослава Граховца отвечала замыслу режиссера. В этом кинопроизведении, наполовину документальном (в нем были использованы кадры, заснятые на трех международных фестивалях молодежи), наполовину художественном, выявились недюжинные способности режиссера Влчека. Это фильм о мире, дружбе, юности, фильм песен, танца, радости.

На прошлогоднем фестивале хороший прием встретила также кинокартина режиссера Борживого Земана «Гордая принцесса», снятая по сказке Божены Немцовой (сценарий написали Генрик Блох и Ольдржих Каутский). Земану с помощью прекрасной работы оператора Яна Рота и мелодической музыки Далибора Вачкаржа удалось создать фильм, который с одинаковым интересом смотрят и дети и взрослые. Жаль только, что художник-декоратор Ян Пацак в изобразительном решении фильма недостаточно подчеркнул национальный чешский характер. Следует отметить, что и игра артистов находится на среднем уровне.

Далее был выпущен фильм «Наступление» по одноименному роману лауреата Государственной премии Вацлава Ржезача. Режиссер фильма Отакар Вавра. Время действия — лето 1945 года, непосредственно после освобождения нашей страны Советской Армией. Фильм показывает полную драматизма жизнь первых наших переселенцев в пограничной полосе.

Переселенцам приходится вести здесь борьбу не только с оставшимися и замаскировавшимися немецкими фашистами, но и с чешскими реакционерами, которые уже тогда начали показывать свои когти. Это партийный фильм в самом прекрасном значении этого слова. Мы видим

«Победные крылья»



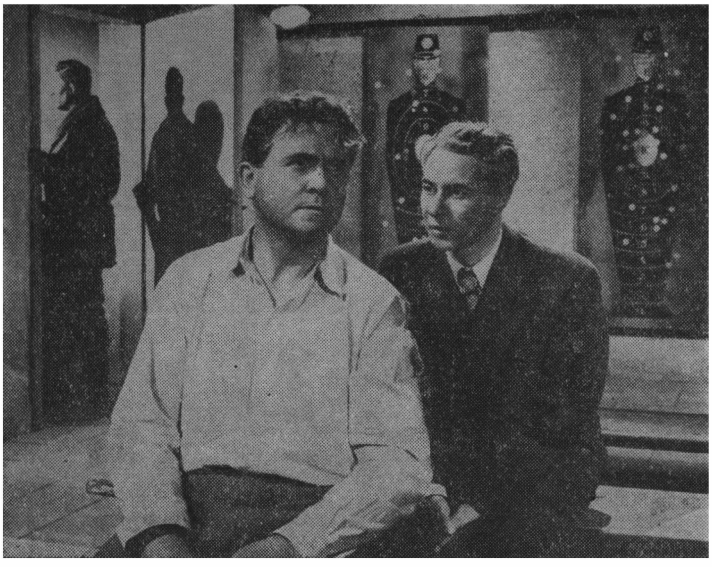
на примере простых людей из народа, образы которых очерчены живо и выразительно, как настоящие коммунисты находят в себе силы преодолеть самые большие трудности, сознавая, что за ними стоит партия; как делами, а не пышными фразами, они убеждают и привлекают на свою сторону беспартийных. С братской помощью Советской Армии чешским переселенцам удается уничтожить нацистское подполье. Фильм отличается сильной актерской игрой и прекрасной работой режиссера.

«Анна-пролетарка» — картина, созданная по известному роману народного деятеля искусств Ивана Ольбрахта, рассказывает о волнующих событиях двадцатых годов, непосредственно предшествовавших основанию Коммунистической партии Чехословакии.

Через весь фильм проходят судьбы двух молодых людей — рабочего-металлиста Тоника и бывшей прислуги Анны, роль которой проникновенно сыграла Мария Томашова. Перед зрителем возникает обширная галлерея тогдашних политических деятелей страны, волнующие массовые сцены рабочих собраний, уличных демонстраций и схваток. Это широкое историческое полотно, но его широта подчас идет за счет целостности и стройности драматургического действия. Создать фильм на этом сложном материале — задача неимоверно трудная. Однако автор сценария и режиссер Карел Стеклый, создатель известного фильма «Сирена», успешно разрешили ее.

Сценарий кинокартины «Над нами рассвет» написал по мотивам своей книги лауреат Государственной премии Иржи Марек, хорошо известный советским читателям. Молодой режиссер Иржи Крейчик принимал большое участие в работе писателя; в итоге их сотрудничества был создан фильм из жизни шахтеров. Фильм призывает повышать производительность труда, но выступает против индивидуальной штурмовщины, пропагандирует механизацию добычи угля, показывает, как политическая сознательность помогает в работе. Все это раскрывается художественно и правдиво; действующие лица — не абстрактные схемы, а живые люди, роли которых были хорошо сыграны удачно подобранным актерским коллективом. Советским читателям небезинтересно будет узнать, что главную роль играл рабочий-сталелитейщик Адольф Крал, который после съемок вернулся к своей работе на завод.

Большим успехом пользовался выпущенный в прошлом году био-



«Похищение»

графический фильм «Молодые годы» — о нашем национальном классике Алоисе Ирасеке. Сценаристы Владимир Нэфф и Иржи Мареш с подлинным художественным вкусом выбрали наиболее драматический период из жизни Ирасека — начало его жизненного пути, когда молодой историк-энтузиаст сталкивается с филистерским мелкобуржуазным обществом старой Австро-Венгрии. Образ Алоиса Ирасека — большая удача молодого артиста Эдуарда Цупака. Лауреат Государственной премии режиссер Вацлав Кршка подобрал хороший актерский ансамбль и с помощью оператора Фердинанда Печенки, художника Карела Шквора и композитора Збынека Востржака создал произведение, замечательно передающее рост национального самосознания чешского народа, национальный чешский колорит.

В нашей современной кинематографии пока еще преобладает историческая тема, которую легче осваивать, чем темы, взятые из нашей бурной действительности.

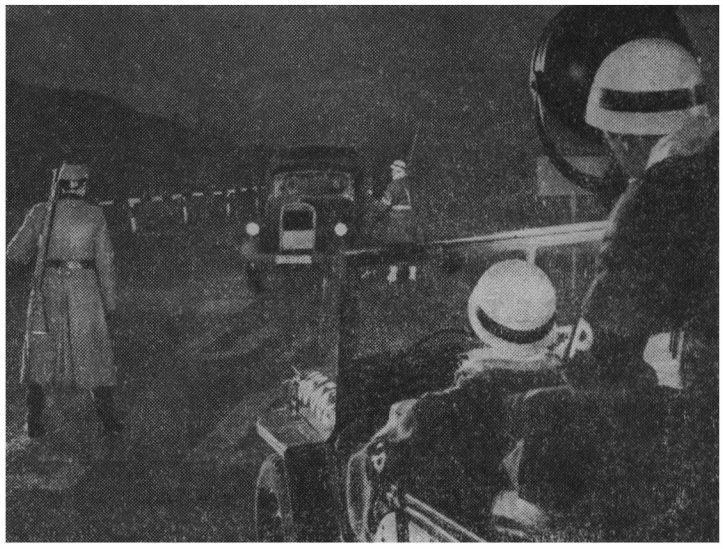
Руководство киностудии постоянно убеждает авторов в необходимости писать сценарии на современную тему и само ищет такие темы. Доказательством того, что можно создать ценное художественное произведение на современном материале, служит фильм «Похищение».

В основу сценария «Похищение» легло подлинное происшествие, о котором уже было рассказано ранее в короткометражном документальном фильме. Пассажиры, летевшие из Острявы в Прагу, с возрастающим удивлением, испугом и возмущением убеждаются в том, что самолет приземлился на мюнхенском аэродроме. Это сделал пилот, подкупленный двумя предателями, связанными с американцами. Действие развертывается с большим драматическим напряжением. Фильм показывает, с каким достоинством реагируют чешские граждане на все попытки врага подкупом, угрозами и прямым насилием заставить их подтвердить, что они будто бы добровольно перелетели в западную зону.

Режиссеры поступили правильно, показав врагов в их подлинном обличье, без шаржа. Карикатура могла быть воспринята как вымысел и привела бы к смазыванию острой темы о бдительности, о борьбе с поджигателями войны.

Главный герой — индифферентно настроенный к политике инженер. Он вылетел в Прагу, имея при себе важные документы. Оккупанты западной зоны весьма интересуются

«Похищение»



ими. Но инженер не отдает чертежей. Он устоял перед всеми соблазнами, мужественно вынес допросы американской полиции и вышел из этой борьбы нравственно выросшим. После многочисленных испытаний он вместе со своими товарищами по несчастью возвращается домой с новой любовью в сердце к своей родине — народно-демократической республике. Роль инженера с большой силой сыграл Ладислав Пешек. Фильм снимали Ян Кадар и Эльмар Клос; они же написали сценарий совместно с непосредственным участником этого происшествия Берджихом Кунцем.

Трудящимся нужны хорошие комедии. Работники нашей кинематографии всегда усиленно разыскивали комедийные сценарии, но редко находили их. Однако в этом году нам повезло — у нас выпущено две относительно хорошие кинокомедии.

Одна из них называется «Отпуск с Ангелом». Ангел — это фамилия контролера трамвая. Он добросовестный работник, рьяно преследует пассажиров, едущих «зайцем», но сам по себе — человек необщительный. Совершенно другим становится он в чудесном доме отдыха для трудящихся, среди красивой природы и славных людей. В фильме хорошая операторская работа, остроумные ситуации и диалоги, много оптимизма. Сценарий написали два известных комедиографа — лауреаты Государственной премии Франтишек Влчек и Иозеф Нейберг. Режиссер фильма — Борживой Земан, оператор Ян Сталлих. Наш выдающийся артист Ярослав Марван играет роль Ангела с неотразимым юмором и обаянием.

Вторая комедия — «Женщина — хозяйка своего слова» обычна по форме, но нова по содержанию. Сценарий написал в сотрудничестве с Иржи Карасеком Ольджих Новый и он же играет в фильме главную роль. Ольджих Новый пришел в театр с производства, и во времена Первой республики играл так называемые салонные роли. Он пользовался большой популярностью у зрителей благодаря своему тонкому и ненавязчивому юмору.

Советские друзья знают уже наших сценаристов, режиссеров, операторов и художников, артистов и композиторов, знают фильмы, тесно связанные с созидательной жизнью нашей прекрасной родины. Мы стремимся воплотить в образах и в живом действии лозунги, за которыми идут все страны народной демократии, сплотившиеся вокруг СССР: за социализм, за коммунизм, за мир во всем мире, за нового человека!

П. МОСКОВСКИЙ

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ ЗА РУБЕЖОМ

Великую правду о первом социалистическом государстве хотят знать народы всего мира. Капиталисты пытаются скрыть ее. Но правду не скроешь, она, по меткому выражению Фредерика Жолио Кюри, «путешествует без виз».

Огромную, незаменимую роль в распространении этой правды играет советское кино.

Нет искусства вне идей общества, в котором оно рождается. Английский шахтер восторгается не только талантом русского артиста, играющего роль Степана Недоли, но и теми идеями, которые движут поступками этого русского горняка, и правдивой картиной того, как изменились условия его труда и жизни. Вместо эксплуататора-капиталиста, так хорошо знакомого английскому горняку, хозяином шахты стал сам Степан Недоля и все его товарищи, раньше работавшие обушком, а теперь управляющие угольным комбайном.

Мир во имя труда и труд во имя мира — вот что нужно народам, и эта идея становится еще более понятной миллионам людей разных стран, когда они смотрят советские фильмы.

Ленин и Сталин учили нас, что искусство кино, которое может проникнуть в любые, наиболее отдаленные уголки, есть самое важное из искусств, что оно наиболее массовое и доходчивое.

* * *

Шли первые годы существования социалистического государства. Передовые мастера молодого советского киноискусства пробовали силы в создании реалистических произведений. И вот весь мир заговорил о выдающемся фильме: красное знамя «Потемкина» появилось на экранах многих стран. Высокая идейность фильма, его историческая правдивость, смелые новаторские приемы С. Эйзенштейна нашли всеобщее признание за рубежом. «Броненосец «Потемкин» имел ошеломляющий успех, явившийся полной неожиданностью для наших недоброжелателей.

Буржуазная пресса пыталась создать впечатление, что этот фильм — исключение, что он, так сказать, есть начало и конец советского кинопроизводства.

Однако прошло немного времени, и весь мир признал новые шедевры советского кино — фильмы В. Пудовкина «Мать» и «Потомок Чингисхана» (широко известный за границей под названием «Буря над Азией»).

Идейные и художественные достоинства фильмов, прибывших из Советской страны, вызвали злобное сопротивление буржуазных реакционеров: фильмам не давали широкого проката, многие газеты обливали грязью произведения советского киноискусства, восторженно встреченные широкими кругами кинозрителей.

Характерно, что в наши дни, то есть 30 лет спустя, даже реакционная критика, известная своей открытой ненавистью ко всему советскому, охотно поддерживает высокую оценку фильмов «Броненосец «Потемкин» и «Буря над Азией». Однако делается это, конечно, по особым тактическим соображениям: положительно отзываясь о произведениях тридцатилетней давности, буржуазная пресса стремится тем самым принизить значение и роль последующих фильмов бурно развивающейся советской кинематографии, якобы не создавшей с тех пор произведений, которые

могли бы сравниться с ее первыми шедеврами. Эта ложь понадобилась для того, чтобы умалить достоинства таких фильмов, как «Чапаев», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Великое зарево» и трилогия о Максиме, «Депутат Балтики» и «Александр Невский», «Встречный» и «Трактористы». Эта ложь нужна реакционной критике и теперь, потому что на экранах мира с успехом демонстрируются такие фильмы, как «Падение Берлина», «Незабываемый 1919 год», «Кубанские казаки», «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Композитор Глинка» и многие другие. Политическое и художественное значение проката этих фильмов за границей трудно переоценить.

Теперь уже весь мир знает, что советская кинематография создала многие десятки фильмов, далеко превосходящие своими достоинствами ее первые шедевры.

В годы второй мировой войны прокат советских фильмов в США, Англии, Канаде и других странах антигитлеровской коалиции проходил без каких-либо серьезных препятствий.

Огромный интерес зрителей многих стран Востока и Запада к советским фильмам, рассказывающим как о далеком прошлом нашей Родины, так и о ее героическом настоящем, не ослабевает и до сих пор.

Резкое изменение политического курса стран англо-американского блока, которые в период последней мировой войны были союзниками СССР, а после ее окончания вернулись на старый довоенный путь, когда их отношения к Советскому Союзу нельзя было назвать дружественными, снизило возможности широкого проката советских фильмов. Но интерес к советскому киноискусству со стороны рядового зрителя капиталистических стран не только не снизился, а наоборот, увеличился.

Советские фильмы смотрят сейчас почти в 50 странах мира. В 1947 году число зрителей, просмотревших советские фильмы за рубежом, составило 225 млн., в 1948 году — 298 млн., в 1949 году — 360 млн., в 1950 году — 465 млн., в 1951 году — 536 млн., а в 1952 году — 703 млн.

Во многих капиталистических странах реакционные круги делают все для того, чтобы не допустить советские фильмы на экраны, используя при этом не только цензуру, но и другие методы. К владельцам кинотеатров, желающим принять к прокату тот или иной советский фильм, применяются прямые угрозы, а также меры экономического давления, обычные в капиталистических условиях.

Бывший министр информации Франции Газье запретил демонстрацию в Антибе звукового варианта советского фильма «Броненосец «Потемкин». Почему же министр не пожелал, чтобы жители Антиба увидели фильм, который во всем мире признается выдающимся произведением художественной кинематографии? Потому что этот населенный пункт является морской базой, а вольнолюбивый фильм может лишний раз напомнить, что французское правительство приговорило славного французского матроса Анри Мартена к пяти годам заключения. Господа министры и их заокеанские хозяева не разделяют идей, содержащихся в советских фильмах, они боятся объединения солдат и рабочих во имя дела народов и мира.

Французы знают Алексея Маресьева не только по книге Б. Полевого, изданной во Франции. Его знают и лично. Маресьев был в Париже на Конгрессе мира. Понятен интерес, который проявляют французы к фильму «Повесть о настоящем человеке» Но тому же Газье не понравился этот интерес и он запретил фильм к показу во Франции. Зато он поспешил разрешить демонстрацию американского фильма «Железный человек», пропагандирующего и оправдывающего подготовку военной агрессии.

Советский настоящий человек, летчик Маресьев — сторонник мира, борец за мир. Голливудский «железный человек» — тоже летчик, но он враг мира, убийца, готовый участвовать в войне ради войны и, конечно, для обогащения.

Газета «Юманите» назвала Газье соломенным человеком, который хотел заставить народ забыть о настоящих советских людях. Но патриоты Франции хотят знать о жизни и борьбе советского народа и заставляют власти разрешать к показу отдельные советские фильмы. Народ Франции увидел фильм «Повесть о настоящем человеке» и еще раз сказал, что никогда не будет воевать против настоящих людей современности — советских людей.

В Индии реакционные круги немало сделали для того, чтобы воспрепятствовать показу советских фильмов. Но под давлением общественного мнения, по требованию простых людей Бомбея, Калькутты, Мадраса, власти должны были отменять запрет и разрешать выпуск таких фильмов, как

«Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Сельская учительница», «Кубанские казаки» и другие.

Долгое время власти Аргентины упорно сопротивлялись стремлениям прогрессивных организаций и кинопрокатчиков показывать в стране советские фильмы. Но и здесь это сопротивление было сломлено, и в 1952 году после большого перерыва первые миллионы аргентинских зрителей увидели наши кинокартины.

За последнее время расширился прокат советских фильмов в Англии, Канаде, США, Японии, Бельгии, Голландии, Дании, Иране. Происходит это, конечно, совсем не потому, что власти и цензура этих стран стали «добрее». Неодолимые силы лагеря мира, демократии, социализма вызывают у народов всех стран естественное желание видеть наглядное свидетельство истинных намерений Советского Союза — картины мирной, созидательной жизни народа, стоящего во главе всемирной исторической борьбы за мир и прогресс.

Международный авторитет советской кинематографии неуклонно растет. Наиболее значительным показателем этого являются международные кинофестивали.

После второй мировой войны Советский Союз был участником 17 международных кинофестивалей, проводившихся в Чехословакии, Франции, Италии, Индии, Швейцарии. На этих фестивалях показано 57 художественных, 47 документальных, 9 научно-популярных и 14 мультипликационных советских фильмов. Из всех этих картин 76 были отмечены различными премиями (причем надо учесть, что не на всех этих фестивалях были учреждены премии).

На некоторых фестивалях, например Каннском и Венецианском, кинематография Советского Союза выходила на первое место по количеству полученных премий. Это не понравилось руководителям американских и других киномонополий и они решили изменить условия фестивалей. Демократические принципы равноправия участников перестали устраивать голливудских магнатов, и в угоду им в уставы фестивалей были внесены такие пункты, которые исключают возможность свободного соревнования. Традиционное для международных смотров требование уважения каждой национальной кинематографии сменилось преднамеренным неравенством количества представляемых фильмов.

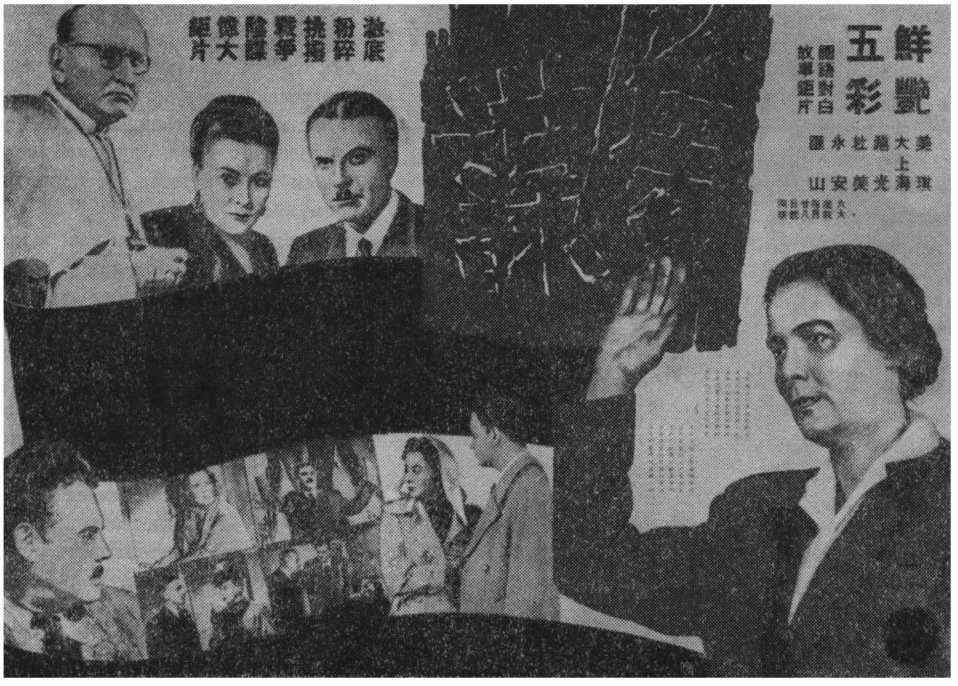
Советская кинематография участвует во всех международных кинофестивалях, которые проводятся на основе равноправного творческого соревнования искусств разных народов. Но она не может участвовать в смотрах, организаторы которых нарушают такие принципы, как это было на некоторых послевоенных фестивалях, проводившихся в капиталистических странах. И когда устроители фестивалей отказывались от политики дискриминации, советские фильмы занимали свое место в программе фестивалей, например, во Франции (1951 г.) и в Индии (1952 г.), и демонстрировались с неизменным успехом.

Характерно, что успех самих фестивалей зависит от участия в них Советского Союза. Это признают все. Известны заявления официальных лиц и прессы о том, что без советской кинематографии фестивали теряют подлинно международный характер.

Прокат советских кинофильмов за границей осуществляет Всесоюзное кинообъединение по экспорту и импорту кинофильмов — «Совэкспортфильм». Через разветвленную сеть своих уполномоченных «Совэкспортфильм» связан с государственными прокатными организациями в демократических странах, а также с частными фирмами и общественными организациями в капиталистических странах.

Национализация кинопредприятий, в том числе и кинотеатров, которую произвели все страны демократического лагеря, позволила им быстро реорганизовать систему проката и очистить его от пошлых фильмов голливудского конвейера. Советские фильмы заслуженно заняли ведущее место в прокате этих стран (70—80 процентов экрановремени).

Коммерческий прокат наших фильмов сочетается с организацией широких общественных просмотров во время съездов и собраний, в клубах и школах, на специальных мероприятиях обществ дружбы с Советским Союзом. Особенно большое значение имеет показ фильмов общественными организациями в капиталистических странах, где цензурные и прочие рогатки не допускают отдельные советские фильмы на экраны кинотеатров. В результате активной деятельности прогрессивных организаций число зрителей, просмотревших советские фильмы по общественной сети, только по капиталистическим странам исчисляется миллионами. Крайне важным является то, что на этих просмотрах часто демонстри-



Китайский плакат к фильму «Заговор обреченных»

руются документальные фильмы, ярко рассказывающие о мирной, созидательной жизни советских народов.

Выпуску фильмов на заграничные экраны предшествует большая подготовительная работа по их дублированию или субтитрированию на десятки языков.

Киномонополистам США, Англии, Франции никогда и в голову не приходило дублировать свои фильмы на языки колониальных и зависимых народов, ибо эта идея основана на уважении национальных интересов. Первыми иностранными фильмами, появившимися в Индии на языках хиндустани, урду, бенгали, были произведения советского киноискусства. Проводится работа по переводу диалогов и текстов наших кинокартин на языки народов Вьетнама, Бирмы, Индонезии, Малайи, на арабский и персидский языки. Знаменательно, что для многих этих народов первым фильмом на их родном языке был советский документальный фильм «Владимир Ильич Ленин».

В Германской Демократической Республике и Китайской Народной Республике дублируются все, а в Польше, Венгрии, Чехословакии, Румынии, Болгарии — многие советские фильмы. В этих странах (за исключением Германии) никогда раньше не практиковался дубляж. Теперь же повсеместно созданы специальные студии, где дублируются десятки фильмов. Исключительный пример в этом отношении показали киноработники Китая, которые, опираясь на советский опыт, быстро освоили искусство и технику дубляжа и в сравнительно короткий срок дублировали 150 полнометражных советских кинофильмов. Китайские режиссеры и актеры относятся к этому делу с большой любовью и достигают исключительной эмоциональной выразительности в передаче образов, созданных в фильмах советскими актерами. Наши китайские друзья помнят, что первыми присланными из-за границы в их страну фильмами на китайском языке были советские фильмы, дублированные в Москве.

Огромная роль и особое место произведений советской кинематографии за границей определяются их принципиальным отличием от кинофильмов капиталистических стран.

Чему посвящены сотни фильмов, ежегодно выпускаемых студиями капиталистических стран? Смакование преступлений, раз-

Болгарский плакат к фильму «Ленин в Октябре»

личных способов убийств и калечения людей, морального уродства отбросов капиталистического общества, воспитание звериной ненависти к другим народам, разжигание военного психоза, клеветнические нападки на миролюбивые страны демократического лагеря, возглавляемого Советским Союзом, а в довершение ко всему игра на низменных чувствах, расчет на сексуальное возбуждение — вот тот круг «проблем», на которые щедро расходуется кинопленка в капиталистических студиях. Голливуд угощает зрителя такими фильмами, как «Железный занавес», «Янки в Корее», «Атомный город», «Заживо погребенный», «Город насилия», «Безумное чудовище», «Черный замок» и др. Человеконенавистническая империалистическая политика порождает достойную ее кинопродукцию.

Советское киноискусство, а рядом с ним киноискусство свободного Китая, Корейской Народно-Демократической Республики, Германской Демократической Республики, Польши, Чехословакии, Венгрии, молодая кинематография Румынии, Болгарии, Монголии, только что рождающееся киноискусство Албании, так же как и отдельные произведения прогрессивных кинодеятелей капиталистических стран, открыто провозглашают свое служение передовым идеям мира, демократии, социализма.

Советские фильмы завоевали международное признание своей идейностью и высоким уровнем художественного мастерства.

Выдающиеся кинопроизведения о Коммунистической партии Советского Союза и ее вождях Ленине и Сталине, фильмы о Великой Отечественной войне, о мирном строительстве и социалистической культуре, фильмы, посвященные разоблачению империалистических поджигателей войны, пользуются успехом у самых широких масс зарубежных зрителей.

Высокую оценку советской кинематографии дали руководящие деятели стран народной демократии, зарубежных коммунистических и рабочих партий.

Президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик сказал, что советский фильм «показывает нам, на какие творческие успехи способны народы, сбросившие ярмо капиталистической эксплуатации и рабства. Каждый новый советский фильм является большим событием... Советский фильм становится воспитателем и учителем для нашего народа и особенно для нашей молодежи...»

Правительство Германской Демократической Республики и Центральный Комитет Социалистической единой партии Германии повседневно оказывают большое внимание делу распространения и пропаганды советских кинофильмов. Все советские картины выпускаемые в Германской Демократической Республике, дублируются на немецкий язык. Широко практикуются коллективные посещения и обсуждения советских фильмов. Опыт советских киномастеров используют работники киностудии ДЕФА, создающие национальные фильмы новой Германии.

Руководители Китайской Народной Республики и лично товарищ Мао Цзе-дун высоко оценивают роль советских кинофильмов в передаче опыта советского народа, в распространении передовой социалисти-

ческой культуры, в воспитании народных масс в духе преданности делу мира, демократии и социализма, в духе патриотической любви к своей родине.

Японская оккупация и годы гоминдановского правления оставили печальное наследство в культурной жизни Китая. Во всей стране насчитывалось всего лишь 700 кинотеатров, часть которых бездействовала из-за неисправности.

В 1949 году в свободном Китае было создано Центральное управление кинематографии и в его системе — Главкинопрокат, который взял на себя организацию проката фильмов по всей стране. Успехи в развитии киносети и проката настолько значительны, что количество зрителей, просмотревших только советские фильмы, выросло с 21 млн. в 1949 году до 300 млн. в 1952 году.

Наши кинокартины играли большую роль еще в период освободительной борьбы китайского народа против гоминдановских правителей. Вслед за наступающей народно-освободительной армией на юг продвигались работники кинопроката с коробками, в которых находились фильмы «Сталинградская битва», «Третий удар», «Молодая гвардия», «Рядовой Александр Матросов», «Зоя» «Секретарь райкома» и другие. Китайские бойцы вдохновлялись боевыми подвигами советских людей и с еще большей энергией и силой громили и преследовали отступающего врага. Вскоре и весь народ этой великой страны заявил, что он хочет смотреть советские кинокартины, чтобы воочию увидеть Страну Советов, увидеть лицо советского человека, увидеть на экране великого Сталина.

Широкий прокат советских кинофильмов был также организован в Корейской Народно-Демократической Республике, где еще до начала войны демонстрировалось свыше 200 советских художественных фильмов.

Восторженно встретили советские кинокартины трудящиеся Южной Кореи, когда Народная армия гнала американских интервентов и их лисынмановских прислужников за 38-ю параллель.

Болгарский плакат к фильму «Клятва»

Вражеская авиация варварски бомбардирует города и села Северной Кореи, уничтожает больницы, школы, культурные учреждения. В стране были разрушены все кинотеатры, сожжен почти весь фонд кинофильмов.

Но в трудных условиях военного времени продолжается прокат фильмов, киноработники создают художественные и документальные кинокартины.

Немаловажную роль играют советские кинофильмы и в Демократической Республике Вьетнам, где народ также получил возможность воочию увидеть великий опыт Советского Союза.

Во всех странах народной демократии киноискусство по праву расценивается как лучшее средство воспитания трудящихся в духе неустанной борьбы за мир, демократию и социализм.

Повсюду здесь создаются лучшие условия для показа советских кинокартин самым широким массам.

Один из государственных деятелей Чехословацкой Республики Вацлав Копецкий

так оценивал значение советских кинофильмов в условиях нового демократического строя:

«Нехватает слов, чтобы выразить наше восхищение великими произведениями советского киноискусства... Это творчество дает все новые доказательства того, какое невиданно великое искусство в области фильма способен создать социалистический реализм и как активно это великое искусство может служить благородным идеям мира, воспитанию нового человека, достижению более совершенного человечества, дорога к которому — социализм и коммунизм».

Прошло уже около трех лет как фильм «Падение Берлина» впервые появился на зарубежном экране, но интерес к нему не ослабевает. Фильму посвящено огромное количество статей, рецензий, обзоров. Критики, творческие работники и рядовые зрители всесторонне обсуждают достоинства и подробно анализируют значение этой картины о величественной борьбе советского народа против немецко-фашистских захватчиков.

Зарубежные киноработники изучают блестящее мастерство постановщика, актеров, операторов, художников, создавших это произведение социалистического реализма.

Жгучая ненависть к поджигателям войны, пафос победы, неукротимая вера в способность народов отстоять мир, нашедшие яркое выражение в фильме, придают ему большое общественное значение, особенно важное теперь, когда борьба народов за мир во всем мире достигла невиданного размаха.

В. И. Ленин и И. В. Сталин, определяя кино как важнейшее из всех искусств, обладающее исключительными возможностями духовного воздействия на массы, указывали, что оно должно помогать партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Выдающимися произведениями, отвечающими этим указаниям великих вождей, являются фильмы, посвященные Коммунистической партии, Великой Октябрьской социалистической революции.

Благодаря этим фильмам народы получили возможность глубже понять правду о революции в России, понять справедливость того великого дела, за которое боролся и борется великий русский народ.

Живые примеры героизма в открытом бою, бдительности по отношению к скрытому врагу, беззаветной борьбы за мир, демократию и социализм видели зарубежные зрители в советских фильмах военного времени, которые широко демонстрировались почти во всех союзных и нейтральных странах. Наряду с такими художественными картинами, как «Зоя», «Радуга», «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Два бойца», были показаны и документальные фильмы: «Разгром немецких войск под Москвой», «Ленинград в борьбе», «День войны», «Сталинград», «Народные мстители» и другие.

В дни войны газета «Нью-Йорк таймс» писала о «Разгроме немецких войск под Москвой»: «Это фильм, от которого сжимаются кулаки, наполняются злобой сердца, фильм, который жжет, как пощечина, по самоуспокоенности, бичует заблуждающихся, еще не потерявших надежду на легкий выход из создавшегося положения. Это фильм, поднимающий боевой дух народов, принимающих участие в борьбе. Среди документов о величайших сражениях мы еще не видели равных ему».

Рядовой американский зритель — рабочий, фермер, солдат, встречая аплодисментами кадры советской кинохроники военных лет, верил в силу и мощь Советской Армии и искренне был готов присоединить свои усилия к великой борьбе, которую один на один вел Советский Союз против гитлеровской военной машины.

Кончилась война, и советская кинематография дала миру такие фильмы, как «Великий перелом», «Третий удар», «Молодая гвардия», «Рядовой Александр Матросов», «Повесть о настоящем человеке», «Сталинградская битва», «Клятва», «Падение Берлина».

Эти фильмы, основанные на подлинных фактах, помогают зарубежным зрителям понять источники силы и непобедимости социалистического государства — морально-политическое единство советского народа, животворный советский патриотизм, нерушимую дружбу народов Советского Союза, непоколебимую веру в партию Ленина—Сталина, беззаветную преданность в борьбе за дело коммунизма.

Пабло Неруда, просмотрев фильм «Молодая гвардия» во время своего пребывания на Всемирном фестивале молодежи в Будапеште, заявил: «Это один из глубоко правдивых фильмов, которые я когда-либо

Корейский плакат к фильму «Суворов»

видел. Он является замечательным примером не только для нашей молодежи, но и для каждого человека прогрессивных взглядов. В борьбе за наши идеи сплотим все наши силы, инициативу, патриотизм и прежде всего нашу веру в партию. Этот фильм через героизм советской молодежи показывает величие всего советского народа».

Еще до того, как французские власти дали разрешение на показ фильма «Молодая гвардия», молодежная газета «Авангард» начала публиковать кадры из фильма с подробными описаниями. Интерес к этому произведению был необычайный. Власти запретили демонстрацию дублированного фильма, разрешив выпустить его только с субтитрами.

В Китае «Молодая гвардия» явилась одной из первых советских картин, вышедших на китайском языке.

Трудно описать восторг молодых зрителей, которые, просмотрев фильм, вступали в члены Новодемократического союза молодежи Китая.

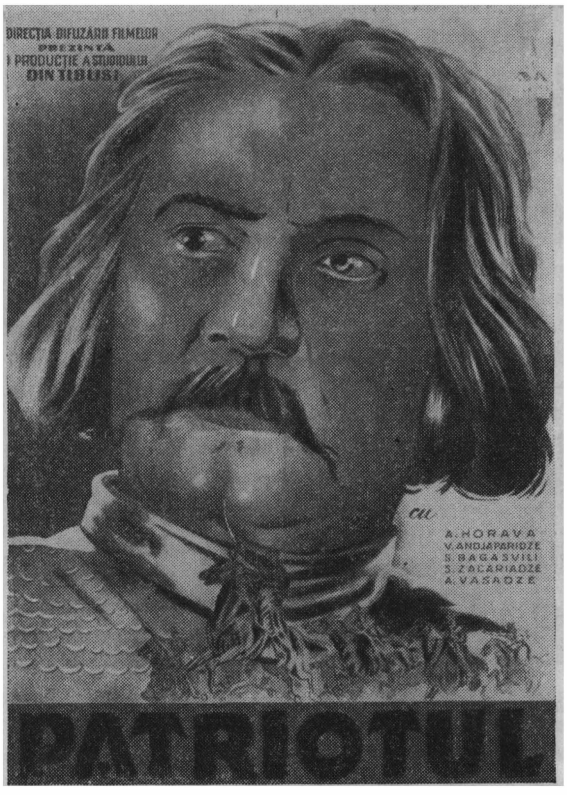
Корейская молодежь смотрела «Молодую гвардию» еще до начала американской военной агрессии. В период временной оккупации Пхеньяна юные патриоты столицы создали подпольную организацию борьбы с интервентами, назвав ее именем «Молодой гвардии». Не только имя, но и способы борьбы, неустрашимость и преданность делу народа восприняли корейские молодогвардейцы от своих краснодонских товарищей.

Один из корейских партизан писал: «В период временной оккупации нашего района я сражался в партизанском отряде. Меня на этот путь направил кинофильм «Константин Заслонов». Наш отряд пустил под откос не один эшелон. Мы всегда перед выходом на операции говорили друг другу: «А как бы поступил в этом случае Константин Заслонов?».

Ким Ден Ук, молодой железнодорожник станции Кячен, после просмотра фильма «Как закалялась сталь» сказал: «Этот фильм учит нас беззаветно служить родине, питать непримиримую ненависть к врагам».

Корейская Народная армия знает много случаев повторения героического подвига Александра Матросова.

«Я уже прошла через огонь многих боев. Я хочу сражаться, как Зоя Космодемьянская» — записала в своем дневнике первая женщина Герой Народной армии Те Ок Хи.



Румынский плакат к фильму «Георгий Саакадзе»

Так советские фильмы вдохновляют на героические подвиги корейских патриотов, отдающих свои жизни за свободу и независимость родины.

Демократические организации ряда стран успешно используют в своей массовой работе силу воспитательного воздействия советских кинокартин. В немецком городе Галле была проведена дискуссия по фильму «Город юности» («Комсомольск») С. Герасимова. «Фильм,— говорили участники дискуссий,— показывает нам революционную бдительность. Мы должны сказать нашей молодежи, что недостаточно только строить, нужно стоять на страже и охранять построенное».

Шанхайская газета «Лаодунбао» провела среди своих читателей анкету, в которой между прочим был такой вопрос: «Какую помощь вам оказывают советские кинофильмы?» Техник Чжан Ань-ли заявил: «Когда я в своей работе сталкиваюсь с какими-либо трудностями, я сразу вспоминаю про выдающиеся трудовые подвиги людей, образы которых я видел в советских кинофильмах, и это сразу вселяет в меня уверенность». Студентка Ян Чжо-сян отметила большое познавательное значение советских фильмов: «Когда я смотрю советские фильмы, я не только получаю удовольствие, но также и расширяю свой кругозор. Эти фильмы помогают мне разобраться в политическом и культурном развитии Советской страны».

Фильмы «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос», «Суд чести», «Секретная миссия», «Заговор обреченных» напоминают трудящимся демократических стран, занятым мирным строительством, о том, что надо быть начеку, ибо враг не сложил подлого оружия шпионажа, диверсий, попыток реставрации капитализма.

Чувство всех людей труда выразил румынский рабочий Ион Диакону, который сказал о фильме «Встреча на Эльбе»: «Фильм этот показал нам, кто хочет мира, кто хочет войны. Он показал нам отвратительное лицо тех, кто готовит новое кровопролитие. Мы, испытавшие все беды, чувствуем теплоту слов Кузьмина, сказанных им майору Хиллу: «Сделайте все возможное, чтобы мы не встретились как враги». Фильм этот поддерживает меня в моей повседневной работе, он доказал мне, что я должен работать лучше, он научил меня ненавидеть империалистов, тех, кто снова хочет посеять смерть. Там, где восстанавливаются города, где растут заводы, где увеличивается число тракторов, там строится мир, а не война!»

Идея мира, разоблачение агрессоров, поджигателей новой войны — вот что приковывает внимание миллионов зарубежных зрителей к советским фильмам.

Китайская газета «Женьминьжибао» так писала о «Русском вопросе»: «Борьба демократии и произвола, правды и лжи, чести и бесчестья, счастья и страдания необычайно ярко раскрыта в этом фильме. С первого до последнего кадра он смотрится с неослабевающим интересом, захватывая и увлекая нас своим взволнованным отношением к этой борьбе, в которой окончательная победа принадлежит силам демократии и прогресса».

Польская газета «Жолнеж вольности»

писала по поводу фильма «Заговор обреченных»: «Зритель выходит из кинотеатра обогащенный опытом, с зорким взглядом на жизнь, вооруженный способностью лучше видеть врага, еще более уверенный в своих силах. Таково огромное и важное достижение этого прекрасного фильма, замечательного как в художественном, так и в идейном отношении».

Албанская газета «Башкими» писала о «Заговоре обреченных»: «Фильм является реальным отражением грандиозных непобедимых сил лагеря мира и демократии во главе с великим и непобедимым Советским Союзом, которые с каждым днем растут и укрепляются в борьбе за мир и социализм».

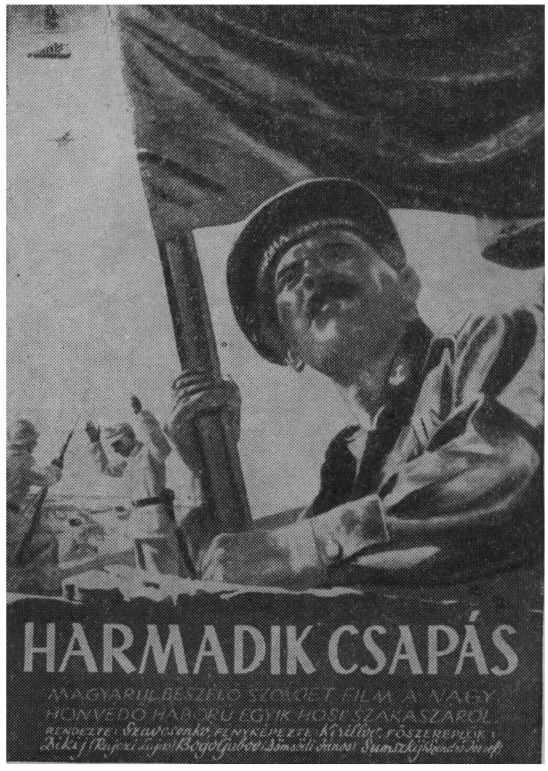
Значительный вклад в дело борьбы народов за мир во всем мире вносят и те советские фильмы, которые показывают созидательный труд нашего народа в промышленности и сельском хозяйстве, в науке и искусстве.

О «Кавалере Золотой Звезды» берлинская газета «Дер Морген» писала: «Фильм этот полон глубокого внутреннего смысла. Он показывает победу нового над старым, победу мирного труда над разрушительной силой войны. Это фильм о новом человеке, который мужественно осуществляет самые дерзкие планы, у которого единственная цель — силой человеческого разума сделать жизнь лучше и прекрасней.

Этот гимн труда выражен в такой высокой, такой совершенной форме киноискусства, которую мы редко встречали до сих пор».

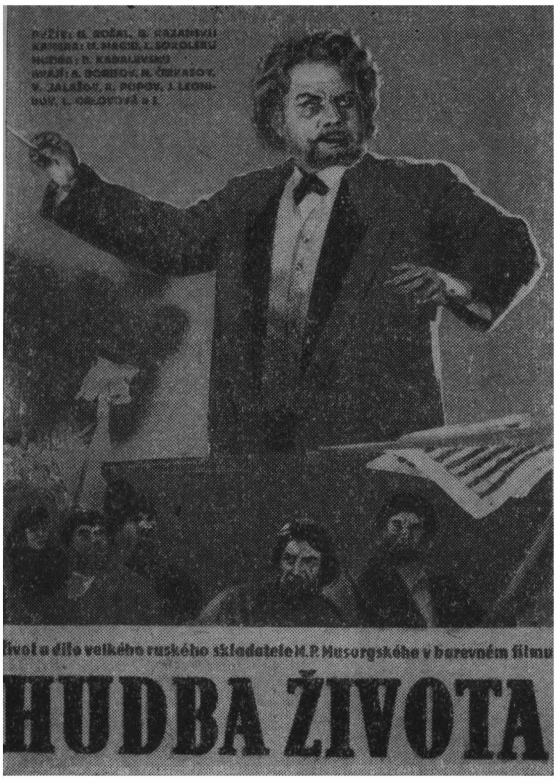
Албанская газета «Зери и популлит» писала, что фильм «Кубанские казаки» представляет особый интерес для земледельцев Албании: «Они будут смотреть этот фильм и видеть в счастливой и веселой жизни советских колхозников тот путь, по которому и они идут, работая для развития и укрепления нашего сельского хозяйства и роста экономического и культурного уровня масс».

Зрители и пресса двадцати восьми стран, в которых демонстрируется фильм «Кубанские казаки», высоко оценивают жизнерадостный оптимизм, поэтическую симфонию радостного труда, бодрость, веселье и настоящее народное счастье.



Венгерский плакат к фильму «Третий удар»

Болгарская газета «Отечествен фронт», указывая, что в «Донецких шахтерах» прославляется труд, люди труда и их великое советское Отечество, пишет: «Но есть в этом фильме и нечто другое, что больше всего волнует и покоряет,—это величественная тема о движении советского народа к коммунизму, которая властно звучит во всем фильме и образует его идейную основу. Еще ни в одном из фильмов не видели мы так ясно переданных черт наступающего коммунизма, нигде так отчетливо не слышали шагов советских людей по пути к коммунизму. Фильм «Донецкие шахтеры» рассказывает о том, как в труд советского шахтера вошла новая высокая техника, которая во много раз повысила производительность его труда, превратила шахты в настоящие заводы, а шахтеров, тружеников тяжелого физического труда,— в командиров новых механизмов... Эта основная тема фильма заставляет нас о многом поразмыслить».



Чехословацкий плакат к фильму «Мусоргский»

Восторженно встречены за рубежом фильмы, показывающие достижения советского театрального искусства. «Большой концерт» вышел на экраны всех демократических стран, а также в Англии, Франции, США, Австрии, Швейцарии, Бельгии, Голландии, Дании, Норвегии, Финляндии, Иране, Бирме и готовится к выпуску в ряде других стран.

Вот некоторые выдержки из высказываний зарубежной печати о фильме «Большой концерт».

«Таймс»: «Еще раз русские показали, какие они великолепные, настоящие артисты».

«Ивнинг Ньюс»: «Фильм прекрасно доказывает культурные достижения советского театра».

Финская газета «Илта Саномат»: «Этот художественный фильм превзошел все ожидания. Перед простым зрителем открывается совершенно новый мир, его захватывает магическая сила великого искусства».

Норвежская газета «Фрихетен»: «По всему фильму красной нитью проходит резкое отличие его от банальных и аморальных музыкальных фильмов, которыми нас частенько угощает Голливуд». Норвежская газета «Моргенпостен»: «Для нас, неизбалованных оперой и балетом, фильм этот особенно желанный, хотя мы и должны удовлетворяться лишь небольшими выдержками из великих произведений».

Венгерский журнал «Мювельт Неп»: «Огромное значение фильма заключается в том, что он учит нас еще сильнее укреплять связь между профессиональными работниками искусства и народом. Укрепление и расширение связи искусства с народом должно осуществляться в такой форме, чтобы мы постоянно учились у народа, используя для этой цели богатое народное творчество».

С большим интересом встречены зарубежными зрителями фильмы-спектакли.

Когда, например, в Болгарии был выпущен первый фильм-спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», билеты продавались за пять дней вперед. В Софии фильм шел первым экраном в течение семи недель. С таким же успехом идут фильмы «Живой труп», «Разлом» и другие.

«Как вы встречаете новый жанр фильмов?» — с таким вопросом обратились софийские кинотеатры к зрителям. Вот некоторые из многочисленных ответов:

«С радостью! Выпускайте больше таких фильмов».

«Они непременно будут иметь огромный успех».

«Мы будем счастливы познакомиться с игрой наилучших в мире советских артистов».

«Демонстрирование фильмов-спектаклей прекрасная идея. Достаточно посмотреть большие очереди перед кассой, чтобы понять, какой огромный интерес у публики к классическим произведениям».

«С большим счастьем мы встречаем эти спектакли из СССР».

«С волнением жду новых советских фильмов, которые обогатят мои знания».

«Фильмы-спектакли дадут нам возможность увидеть великих артистов советского искусства».

«С большой радостью, восхищением и удовлетворением. С нетерпением жду другие».

«Это прекрасное начинание советской кинематографии!»

«Радуемся, что смогли впервые в жизни познакомиться с выдающимся русским театром. Это настоящий праздник».

«Восхищен фильмом-спектаклем. Чудесное исполнение перенесло меня в Москву, в МХАТ. Это изумительно!»

Прокатные организации стран народной демократии предъявляют также большой спрос на документальные, хроникальные, научно-популярные и специальные учебные кинофильмы, выпускаемые советскими студиями. Значительный интерес к таким фильмам проявляют также прогрессивные организации многих капиталистических стран. С наибольшим успехом демонстрируются фильмы о союзных республиках, «Волго-Дон», «На стройках Москвы», «Советские китобои», «Лесная быль», «По Волге», «История одного кольца», «Они видят вновь», «Соперники» и многие другие.

Исключительной любовью зрителей повсеместно пользуются советские мультипликационные фильмы. До сих пор не сходит с экранов многих стран «Конек-горбунок». С большим интересом смотрят за границей «Серую шейку», «Когда зажигаются елки», «Цветик-семицветик», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Ночь перед рождеством», «Аленький цветочек» и другие.

Зарубежная печать и зрители отмечают, что советские мультипликационные фильмы неизмеримо превосходят диснеевскую кинопродукцию как по своим высоким моральным качествам, воспитывающим лучшие, благородные человеческие чувства, так и по художественному совершенству, по технике мультипликации. Большим достижением наших рисованных картин зарубежные зрители по праву считают реалистический показ человеческих образов, в то время как Дисней остается в мире карикатур, нарочито уродливых, неестественных фигур, совершающих нелепые движения и действующих в нелепых положениях.

Правильное использование цвета, умелое воспроизведение живых картин природы, реалистичность персонажей в сочетании с высоким идейным и моральным содержанием — все это способствовало заслуженному успеху советских мультипликационных фильмов за границей.

* * *

Каждый день на тысячах экранов различных стран мира демонстрируются советские фильмы — произведения самого передового, самого идейного киноискусства.

Трудящиеся массы капиталистических стран узнают из наших фильмов правду о первом социалистическом государстве и проникаются верой в справедливость нашего социального строя.

Трудящиеся демократических стран используют наши фильмы как источник огромного опыта, помогающий добиваться успеха в строительстве новой жизни.

Киноработники многих стран учатся по нашим фильмам создавать прогрессивные произведения национальной кинематографии.

В борьбе народов за мир во всем мире советские фильмы выполняют активную роль. И, как показала жизнь, немалый вклад внесли наши фильмы в дело укрепления дружбы зарубежных народов с народами Советского Союза, в дело сближения культур и роста взаимопонимания между различными народами.

ОТ РЕДАКЦИИ

25 февраля 1953 года газета «Советское искусство» напечатала заметку П. Гридасова «Без критического отношения», в которой говорилось, что редакция «Искусство кино», опубликовав в № 11 за 1952 год статью С. М. Эйзенштейна «Мысли об истории советского кино», якобы «пропагандирует вредные, антимарксистские взгляды».

Дает ли статья С. М. Эйзенштейна основания для такого рода обвинений?

1. Автор заметки утверждает, что редакция опубликовала одну из «старых ошибочных» статей С. М. Эйзенштейна. На самом деле статья написана в 1947 г., то есть за год до смерти автора, и является одной из последних его теоретических работ.

2. «Ошибочность» статьи П. Гридасов видит в том, что в ней С. М. Эйзенштейн якобы пропагандирует «порочную концепцию «трех потоков». На самом деле такой «концепции» ни у С. М. Эйзенштейна, ни вообще в истории кино не было. Ее выдумал сам Гридасов. Речь идет об образной мысли С. М. Эйзенштейна: «...И если с этих позиций мы взглянем на путь, пройденный нашей кинематографией, то увидим как бы три основных мощных потока, устремляющихся к слиянию в новаторских попытках последних достижений и еще более смелых планах на будущее». С. М. Эйзенштейн называет эти три потока: отображение современности, историко-революционные темы, собственно исторические фильмы.

П. Гридасов, возведя эту образную мысль в сан «концепции» трех потоков», искусственно пытается связать ее с действительными прошлыми ошибками С. М. Эйзенштейна и даже вопреки какой бы то ни было логике с... «теорией монтажа».

Нелепость таких «увязок» очевидна.

3. П. Гридасов обвиняет С. М. Эйзенштейна в «замазывании противоречий борьбы, которой насыщена история кино».

А вот что говорит С. М. Эйзенштейн в этой статье:

«Путь советского кино — это путь неуклонного приближения к последовательному и полноценному социалистическому реализму.

Это был не легкий путь. Не плавный, часто непоследовательный у отдельных мастеров.

И очень горячий и страстный в борьбе отдельных начинаний, принципиальных установок и точек зрения на то, каким же должен быть облик советского фильма.

Характер борьбы двоякий.

Неумолимый и беспощадный в отношении всего пережиточного и чуждого. Пережиточным было дореволюционно-буржуазное. Чуждым — зарубежное буржуазное, своим влиянием старавшееся преградить путь становления советски самобытного.

В этой борьбе крепло и занимало ведущее положение молодое поколение кинематографистов Октября.

А одновременно шла борьба, не менее страстная и горячая, но иного характера и аспекта.

Борьба не только с чужаками, но между своими — высокопринципиальная борьба за чистоту метода, за правильность принципов, за недопустимость заскоков в формализм или скатывания в беспринципность натурализма.

За высокую идейность прежде всего, за неотрывную от нее правдивость, за принципиальное совершенствование, за бескомпромиссную идейную принципиальность своей, всем одинаково дорогой советской кинематографии».

Ценность статьи С. М. Эйзенштейна в том-то и заключается, что он выступает в одной из самых последних своих работ как ярый враг формализма. Этим насыщена статья с первых до последних строк.

У С. М. Эйзенштейна было не мало формалистических заблуждений и ошибок. Однако это не значит, что следует вовсе отказаться от предания гласности того лучшего и правильного, что им написано. Очень многое, созданное С. М. Эйзенштейном-теоретиком, особенно в последние годы жизни, представляет ценность для понимания творческого пути мастера и тем самым несомненно окажет большую услугу создателям истории советского кино.

«Критика» П. Гридасова является попыткой без разбора отдать на откуп формалистам и иным противникам реализма творческое наследие С. М. Эйзенштейна.

Вызывает крайнее удивление, что редакция «Советского искусства», взявшая на себя полезный и нужный труд отрецензировать статью С. М. Эйзенштейна, свела это к опубликованию развязной, крикливой заметки недобросовестного автора.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ

Оформление худ. М. М. Милославского

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2, тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А 02545. Сдано в производство 27/III 1953 г. Подписано к печати 29/V 1953 г.
Бумага 70×108¹/₁₆. Зак. 615. Тир. 12.000 экз. Печ. л. 10,96. Уч.-изд. л. 10,83

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР»
имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.